



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

JULIANA DE SOUZA TOPAN

**“O INFINITO AMANHECER DA ETERNIDADE” OU “CONDENADOS À VIDA
ESCURA”: VALORES CRISTÃOS NA LITERATURA VAMPIRESCA PARA
JOVENS ADULTOS**

CAMPINAS

2020

JULIANA DE SOUZA TOPAN

“O INFINITO AMANHECER DA ETERNIDADE” OU “CONDENADOS À VIDA ESCURA”: VALORES CRISTÃOS NA LITERATURA VAMPIRESCA PARA JOVENS ADULTOS

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

ORIENTADOR: PROF^o. DR. MARCOS APARECIDO LOPES

Este exemplar corresponde à versão final da tese defendida pela aluna Juliana de Souza Topan e orientada pelo Prof^o Dr. Marcos Aparecido Lopes.

CAMPINAS

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

T62i Topan, Juliana de Souza, 1979-
"O infinito amanhecer da eternidade" ou "condenados à vida escura" :
valores cristãos na literatura vampiresca para jovens adultos / Juliana de
Souza Topan. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Marcos Aparecido Lopes.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Vampiros. 2. Narrativas. 3. Vampiros na literatura. 4. Literatura juvenil. 5.
Literatura e cristianismo. I. Lopes, Marcos Aparecido. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: "The endless dawn of immortality" or "condemned to dark life" :
Christian values on vampiric young adult literature

Palavras-chave em inglês:

Vampires

Narratives

Vampires in literature

Juvenile literature

Christianity and literature

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutora em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Aparecido Lopes [Orientador]

Jefferson Cano

Alexander Meireles da Silva

Alex Vicentim Villas Boas

Karin Volobuef

Data de defesa: 03-08-2020

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-7643-5156>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3328777524800655>



BANCA EXAMINADORA:

Marcos Aparecido Lopes

Jefferson Cano

Alexander Meireles da Silva

Alex Vicentim Villas Boas

Karin Volobuef

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Para Sara Cristina de Souza, ou simplesmente Sarinha, minha irmã pequena que um dia ficou grande, ultrapassou-me e tanto me ensinou. Esta tese não existiria se não compartilhássemos nosso cotidiano, nossas leituras e reflexões.

Agradecimentos

Longe de apenas cumprir um protocolo, escrevo este texto com emoção talvez inadequada às praxes acadêmicas. Para mim, é muito importante reconhecer que não caminhei sozinha, e que pessoas e suas trajetórias me precederam para que eu pudesse chegar aqui.

Desta forma, quero agradecer primeiramente ao Divino que habita todos os seres e culturas, com diferentes nomes e em diversas práticas espirituais; e à minha ancestralidade – tanto a que desconheço e se perdeu na longitude do tempo, quanto a que me gerou e educou. Começarei assim agradecendo pessoas que nunca pisaram em uma escola, quanto mais, uma universidade.

Agradeço à minha avó, Julia Silvério Correia, por seu afeto, cuidado e exemplo de luta nas adversidades; por ter me proporcionado o primeiro contato com histórias antigas e mitos que me fascinaram desde a primeira infância. Agradeço à minha tia Teresa, de quem tenho a lembrança mais remota de alguém lendo para mim uma história; e à minha tia Manuela, que contava às crianças as mais intrigantes histórias de assombração, sempre avivando em nossa casa do interior paulista uma paisagem mineira com seu sotaque e risadas inesquecíveis. Essas mulheres me levaram à literatura: quando suas histórias se esgotaram, pus-me a buscar novas, nos livros. E sempre que leio uma história com meus alunos, a voz delas ressoa na minha voz.

Agradeço aos meus pais, Sebastião de Souza e Helena Joaquina Assis Souza, por terem me gerado e proporcionado, a mim e às minhas irmãs, a melhor educação que puderam. Ao meu pai, que saiu do sítio onde cresceu, no interior de Minas Gerais, com apenas 17 anos, para trilhar a dura estrada dos migrantes, ousando sonhar um futuro para mim que incluísse livros e diplomas; que suportou privações para que eu pudesse, nesse futuro, dedicar-me exclusivamente aos estudos até ingressar em uma universidade pública e de excelência. À minha mãe, que não completou seus estudos primários e viveu para o trabalho desde os 10 anos, e para a nossa família – alimentando-nos não apenas com sua maravilhosa comida, mas também com seu afeto, sua sensibilidade, sua disposição para a escuta, seu exemplo de empatia e solidariedade.

Agradeço à minhas irmãs, Nalva Helena de Souza Trevisan e Sara Cristina de Souza, pela amizade, diálogo, partilha do conhecimento e da vida. À Sara, a gratidão especial pela partilha da vida acadêmica, pelo exemplo de pesquisadora comprometida e competente, pelo

incentivo para que eu voltasse à universidade e fizesse um doutorado, pelas aulas de inglês, pelas indicações de leitura e interlocução preciosa em relação a muitos aspectos desta tese.

Agradeço a Odirley José Topan, pelo apoio, companheirismo, partilha de um cotidiano cheio de amor, comidas, músicas e muitos, muitos livros... E pela compreensão e ajuda nos momentos de dedicação exclusiva à pesquisa.

Agradeço a todos os meus professores nos diferentes níveis de ensino, por tudo o que me ensinaram e por me apresentarem um horizonte mais largo e diverso a cada curso, aula, leitura e conversa. Em especial, agradeço ao Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes (*in memoriam*), professor na graduação e orientador de minha pesquisa de mestrado, que muito influenciou na minha formação como docente e pesquisadora; e ao Prof. Dr. Marcos Aparecido Lopes, orientador na minha pesquisa de doutorado e escrita desta tese, por sua disponibilidade de escuta e orientação de um trabalho sobre um *corpus* pouco familiar às suas pesquisas anteriores.

Agradeço aos meus colegas do CELTA (Centro de Estudos de Literatura, Teorias do Fenômeno Religioso e Artes), em especial Ana Côrtes, pela leitura cuidadosa e sugestões durante a escrita dessa tese; e do Instituto Federal de São Paulo, campus Pirituba, pela convivência e troca de conhecimento.

Agradeço a todos os meus amigos, os que caminham comigo há muitos anos e os que chegaram recentemente, cujo apoio foi essencial na travessia da dura jornada de pesquisa e escrita desta tese. Meu agradecimento especial à Mariana Paiva, Cristiano Diniz, Vanessa Alves, Carlos Agostini, Hέλvia Nascimento, Janaína Sabino, Ludmila Veloso, Rita Marioto, Marie-Lou Lery Lauchame, Ivan Mozol, Vanessa Silva, Renato Pugliese, Karina Vicentim e Rodrigo Duarte – pela acolhida, escuta, leituras, comidinhas e abraços.

Agradeço aos meus alunos, que, ao longo da minha carreira docente, tanto me ensinaram sobre o processo de leitura literária e me proporcionaram refletir sobre a literatura como algo vivo e essencial ao processo educativo de qualquer ser humano.

Enfim, agradeço aos funcionários da UNICAMP, em especial aos das bibliotecas do IEL e do IFCH; e ao Instituto Federal de São Paulo, que me concedeu afastamento das atividades docentes para a escrita desta tese.

Interrompo por aqui com a certeza de que não agradei o bastante e a todos os que contribuíram na minha formação como pessoa, aluna, escritora, docente e pesquisadora.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as imagens do vampiro, enquanto personagem mítica e literária, em produções narrativas voltadas para jovens adultos na primeira década do século XXI, nos Estados Unidos e no Brasil, a partir das séries *Os sete* (1999-2008), de André Vianco e *Twilight [Crepúsculo]* (2005-2008), de Stephenie Meyer. Partindo da abordagem do mito e sua relação com crenças e rituais associados à morte, bem como do trânsito da figura do vampiro da cultura oral europeia para os textos escritos e literários, nos séculos XVIII e XIX, constata-se uma ambiguidade entre características monstruosas e humanizadas na construção do vampiro ficcional, cuja civilização e humanização intensificam-se no cinema e na literatura do século XX. Levando em conta tais variações dessa personagem nos séculos XIX e XX, e situando *Os sete* e *Crepúsculo* no contexto da produção cultural e literária para jovens adultos no final do século XX e início do século XXI, observa-se, por um lado, a manutenção de características tradicionais do mito do vampiro (que o associam à morte e a uma origem e atributos demoníacos); por outro, sua “domesticação”, isto é, sua integração ao modo de vida humano (pela constituição de laços familiares) e a seus imperativos morais, relacionados a uma ótica cristã e mórmon que permeia a saga de Meyer. Além das representações do Diabo cristão presentes na série *Os sete*, apresenta-se, nesta e em *Crepúsculo*, a descrição de alguns vampiros a partir de atributos divinos cristãos como o amor incondicional, a compaixão, a perfeição, a onipotência. Por fim, constata-se, na série de Vianco, a influência de imagens apocalípticas na descrição de batalhas entre o bem e o mal, representados tanto em entidades religiosas, como anjos e demônios, quanto em sua associação à luta contra o crime organizado e a violência urbana. Conclui-se, pela análise de todos esses elementos, que a grande aceitação do público e o sucesso comercial dessas obras relacionam-se não apenas a fórmulas narrativas de fácil consumo, mas à familiaridade dos leitores com o sistema de crenças que as perpassa, bastante difundido e arraigado nas culturas estadunidense e brasileira, fortemente influenciadas pelo cristianismo.

Palavras-chave: Vampiros; Narrativas; Vampiros na literatura; Literatura juvenil; Literatura e cristianismo.

Abstract

This research has the objective of analyzing the vampire images, as a mythical and literary character, in narrative productions addressed to young adults in the first decade of XXI century in the United States and Brazil from the series *Os sete* (1999-2008), by André Vianco and *Twilight* (2005-2008), by Stephenie Meyer. Based on the myth approach and its relationship with beliefs and rituals related to death, as well as the transit of the vampire figure from the oral European culture to the written and literary texts, in the XVIII and XIX centuries, an ambiguity between monstrous and humanized characteristics in the construction of the fictional vampire is verified, whose civilization and humanization are intensified at the cinema and literature from XX century. Taking into consideration such variations of this character in XIX and XX centuries, and situating *Os sete* and *Twilight* on the context of cultural and literary production to young adults at the end of XX century and the beginning of XXI century, on the one hand, maintenance of traditional characteristics of the vampire myth (in which it is associated to death and to demoniacal origin and attributes) is observed; on the other hand, its “domestication”, that is, its integration to a human way of life (by family relationships constitution) and to its moral imperatives related to a Christian and Mormon optical that permeates Meyer saga. Besides the representations of the Christian Devil presented in the series *Os sete*, a description of some vampires from divine Christian attributes such as unconditional love, compassion, perfection and omnipotence are presented at *Os sete* and at *Twilight*. Lastly, the influence of apocalyptic images on the description of battles between good and evil, represented in religious entities, such as angels and demons, and in its association with the fight against the organized crime and urban violence, can be verified at Vianco’s series. In a conclusion, by the analysis of all these elements, the great acceptance of the public and the commercial success of these works are not only related to narrative formulas of easy consumption but also to the familiarity of readers with the system of beliefs which runs through them that is quite widespread and entrenched in the Brazilian and American cultures strongly influenced by Christianity.

Keywords: Vampires; Narratives; Vampires in literature; Juvenile literature; Christianity and literature.

Sumário

Introdução	11
Capítulo I: Vampiro: criatura mítica, personagem literária, monstro humanizado	32
1.1. Entre o mito e os textos jurídicos, filosóficos e teológicos.....	34
1.2. O vampiro na literatura moderna: o sangue e a sedução.....	52
1.3. Vampiros no século XX: o monstro humanizado.....	82
1.3.1. Drácula: “uma constante no volátil século XX”	82
1.3.2. De antagonista a narrador: a voz do vampiro na pós-modernidade	97
Capítulo II: Ferozes ou domesticados: vampiros na literatura para o jovem adulto no século XXI	120
2.1. Literatura para jovens e representações da juventude.....	121
2.2. Os belos, bons e comportados vampiros de Meyer.....	144
2.2.1. “Negando a corrupção do túmulo”: o sonho da beleza e juventude eternas.....	148
2.2.2. Vampiros domesticados: a renúncia do sangue e do sexo.....	158
2.2.3. Valores cristãos e mórmons: o amor salvífico e a família eterna.....	174
2.3. Vampiros de Vianco: vilões e super-heróis.....	190
Capítulo III: Deus e o Diabo em narrativas vampirescas contemporâneas para jovens adultos	
2.1. Imagens demoníacas e o tema do pacto na série <i>Os sete</i>	210
2.2. “A godlike creature”: vampiros divinizados em <i>Crepúsculo</i> e <i>Os sete</i>	243
2.3. “O horror de Antigas Profecias”: visões apocalípticas na série <i>Os sete</i>	263
Conclusão	286
Bibliografia	292

Introdução

Esta tese pretende analisar as imagens do vampiro, enquanto personagem mítica e literária, em produções narrativas voltadas para jovens adultos na primeira década do século XXI, nos Estados Unidos e no Brasil. Pela quantidade de obras publicadas nessa temática, optei por restringir o *corpus* analisado às séries *Os sete*, de André Vianco, publicada no Brasil entre os anos de 1999 e 2008 e *Twilight [Crepúsculo]* (publicada nos Estados Unidos entre os anos 2005 e 2008 e, no Brasil, entre 2008 e 2009). A escolha destas obras foi direcionada pela expressiva recepção que tiveram, entre os públicos jovem e adulto, nos respectivos países, bem como, no caso da segunda saga, em nível internacional. O sucesso comercial da saga *Crepúsculo*, que gerou não apenas a venda de milhões de cópias dos romances ao redor do mundo, mas a adaptação destes em 5 filmes também assistidos globalmente, fomentou entre críticos e pesquisadores uma série de questionamentos a respeito das razões de tal sucesso que, como veremos ao longo deste trabalho, tem suas bases em fórmulas ficcionais há muito conhecidas e aparentemente desgastadas. A hipótese elaborada, e que defenderei ao longo de três capítulos, é que tais obras não têm sua fonte apenas em formas narrativas muito conhecidas, mas também em crenças cristãs bastante difundidas e arraigadas. A mistura de tais fórmulas ficcionais com esse substrato religioso, de forma direta ou indireta, constitui-se, paradoxalmente, no teor tanto conservador quanto inovador dessas obras, garantindo-lhes um alto grau de comunicabilidade com os leitores, identificação com o público-alvo e grande divulgação e sucesso comercial.

A partir da segunda metade do século XX, houve um aumento significativo na produção cultural para jovens, e, mais especificamente entre a década de 1990 e início do século XXI, o mercado editorial, em nível internacional e nacional, concentrou investimentos em uma literatura direcionada ao público juvenil, que será gradativamente segmentado na tentativa de criar produtos cada vez mais específicos sob o critério de faixas etárias: literatura infantojuvenil, literatura juvenil, literatura para adolescentes, literatura para jovens adultos e adultos novos¹. O

¹ Essa multiplicidade de rótulos provém do mercado editorial estadunidense, bem como é utilizado em sua crítica literária específica ao nicho juvenil: *children literature* [literatura infantil], *literature for young people* [literatura infantojuvenil], *adolescent literature* [literatura juvenil], *young adult literature* [literatura para jovens adultos] e *new adult literature* [literatura para adultos novos] (cf. TRITES, 2000; COZER, 2013). No Brasil, os termos literatura infantojuvenil, literatura juvenil e literatura para jovens adultos alternam-se nos catálogos das editoras, sem, aparentemente, critérios claros para sua delimitação (c.f. COZER, “Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre perfis de leitores”, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385277-literatura-juvenil-ganha-subdivisoes-e-alimenta-discussao-sobre-perfis-dos-leitores.shtml>, acesso em 25 mai. 2020).

fruto de tais investimentos se tornou cada vez mais notável, sobretudo depois do sucesso internacional da saga *Harry Potter*, de J. K. Rowling (publicada em 7 volumes entre 1997 e 2007): grandes lançamentos de séries juvenis atraíram milhares de jovens a livrarias que, antes do fenômeno, sequer tinham “uma divisão de livros *teen*” (NORONHA, 2017) e hoje destinam um lugar de destaque à seção de livros para adolescentes; as famosas “listas de mais vendidos” ganharam uma subseção para a literatura juvenil e o crescimento desse nicho, em comparação à estagnação de outros, no mercado editorial brasileiro, também chama a atenção. Segundo dados da pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil* e da Associação Nacional de Livrarias (apud LUFT, 2010), crianças e adolescentes constituíam, em 2007, 40% do total de leitores; em 2009, o segmento da literatura juvenil firmou-se como o mais relevante, economicamente, com um incremento de 41% em obras editadas e 13,39% de novos títulos lançados (em relação ao ano anterior), com um acréscimo de 9,26% nas tiragens de livros juvenis. Se considerarmos que, na média geral, houve um decréscimo de 3,17% na produção de novos exemplares, esse número se torna ainda mais expressivo.

Além de constatar o crescimento do segmento da literatura para jovens em nível internacional, outro dado notável é que o *boom* dessa literatura, identificado a partir da saga *Harry Potter*, deu-se com a publicação de livros classificados em geral, pelas editoras brasileiras, como “literatura de fantasia”, rótulo que não corresponde, necessariamente, às características identificadas pelo campo dos estudos literários nesse gênero, mas a uma mistura indistinta de vários gêneros na esfera do fantástico e do maravilhoso, que apresentam em comum temáticas mitológicas ou sobrenaturais². Na pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil - 2012*, a “literatura de fantasia”, representada pelas séries *Harry Potter* e *Crepúsculo*, apareceu entre os 10 títulos mais vendidos e lidos pelos brasileiros (SANT’ANNA, 2012, p. 4). Além da estrondosa vendagem em nível internacional³, essas obras conquistaram seguidores, iniciando uma onda de narrativas que recontam mitos e contos maravilhosos, as quais passaram também a alimentar a produção cinematográfica e televisiva, sobretudo nos Estados Unidos da América. Além disso, motivaram a republicação ou alavancaram as vendas de narrativas anteriores, como as sagas *O senhor dos anéis*, de Tolkien (publicada em três volumes, inicialmente para o público

² Na abordagem da presença do sobrenatural nas narrativas analisadas nesta tese, tomo por base as teorias de Todorov (2017) e Roas (2014), mais detalhadamente abordadas no capítulo II, a partir da p. 149. Em relação às características específicas do gênero literatura de fantasia, cf. JAMES & MENDLESOHN (edit.). *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 e CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

³ Estima-se que a vendagem da série *Harry Potter* atingiu a marca de 1 bilhão de exemplares vendidos, e a série *Crepúsculo*, 400 milhões, até abril de 2012 (cf. SANT’ANNA, 2012, p. 2).

geral, e não especificamente juvenil, entre 1954 e 1955) e *As crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis (publicada em 7 volumes, originalmente, entre 1950 e 1956).

A saga *Crepúsculo*, identificada na indústria cultural tanto pelo rótulo “fantasia” quanto “romance”, é uma narrativa em que seres sobrenaturais, vampiros e lobisomens, convivem com humanos. Como é comum na tradição da narrativa vampiresca, a história é contada pela protagonista humana: Isabella Swan, conhecida como Bella, uma jovem de 17 anos que vai viver com Charlie, seu pai, na cidadezinha de Forks, a fim de não atrapalhar o novo casamento de sua mãe, Renée. Como uma típica adolescente contemporânea, ela lida com a falta de familiaridade com o pai (do qual a mãe se separara quando ela ainda era pequena), com sua baixa autoestima e com as inseguranças ao chegar a uma escola e a uma cidade novas, onde não tem amigos. Porém, excepcionalmente, Bella atrai a atenção de um dos garotos mais belos e mais misteriosos da escola, Edward Cullen, o qual ela vem a descobrir depois ser um vampiro de 103 anos, sob a aparência de 17. Contrariando a tradição, Edward é membro de uma família de vampiros, os Cullens, que não se alimentam de sangue humano, mas apenas de outros animais, definindo-se como “vampiros vegetarianos” (por comparar seu esforço ao de vegetarianos que se recusam a comer carne de outros animais por razões éticas). Ao longo dos quatro livros da saga, o romance de Bella e Edward terá como empecilho o desejo deste pelo sangue de sua amada, bem como o desejo sexual entre ambos (com o inovador detalhe de que Edward é um vampiro virgem), que não pode ser consumado por seu medo de descontrolar-se e matá-la, ou por sua força desmesurada ou por não lhe resistir a tomar o sangue. Além disso, os enredos também têm como componentes importantes os perigos que Bella corre e dos quais precisará ser salva e protegida, já que, ao conviver com o “mundo de Edward”, ficará exposta à ameaça de outros vampiros; bem como a relação dela com Jacob, seu amigo que se apaixona por ela no segundo volume da saga (quando eles se aproximam por Edward deixá-la em nome de sua proteção), e que, no terceiro, descobre ser um lobisomem – o que acirra a rivalidade entre Jacob e Edward, já que vampiros e lobisomens são inimigos, neste universo ficcional.

A saga *Crepúsculo* é o livro de estreia de Stephenie Meyer, que foi frequentemente citada na imprensa estadunidense como “uma mórmon do lar”, que “não tinha escrito quase nada antes disso. Seus principais escapes criativos eram fazer álbuns de recortes e elaboradas fantasias de Halloween⁴ (GROSSMAN, 2008). Jana Riess chama a atenção para o machismo

⁴ No original: “a Mormon housewife” e “had not written anything much before then. Her main creative outlets were scrapbooking and making elaborate Halloween costumes”. Tradução minha para este trabalho. As demais citações de textos em língua estrangeira, também traduzidas por mim, constarão em português no corpo do texto e apresentarão a citação na língua original em nota de rodapé, como esta.

implícito na ênfase dada, pelos jornalistas, ao fato de Meyer ser “apenas” uma dona de casa mórmon, mãe de três filhos e participante de um “acolhedor” grupo de mulheres escritoras antes de se tornar uma das autoras mais bem-sucedidas, financeiramente, dos Estados Unidos, já com a publicação de seu primeiro livro; bem como os preconceitos em relação à religião mórmon:

Para registro, Meyer estudou Literatura Inglesa na Brigham Young University, escreveu alguma coisa, e leu bastante antes de ter seu famoso sonho em que nasceu Edward Cullen, um vampiro byroniano, mas nobre. A mídia prefere que o mundo de Meyer pré-*Crepúsculo* seja limitado porque isso faz uma história melhor. Para esse fim, eles reviveram o termo “do lar”, ao invés de usar o termo contemporâneo, muito mais comum (e menos provinciano), “mãe que trabalha em casa”. A persistência da imagem da mulher do lar diz muito menos sobre o mormonismo contemporâneo do que sobre o que americanos acreditam sobre o mormonismo.⁵ (RIESS, 2009, p. 141-142)

O fato é que Stephenie Meyer surpreendeu leitores, editores e críticos, tanto por um elemento de sua saga citada por Riess, o protagonismo de um vampiro “byroniano, mas nobre”, quanto pelo fenômeno de audiência que ela se tornou, não apenas pela venda de livros impressos, mas também por sua adaptação em filmes, *fanfics* e presença em *blogs* e fóruns de discussão virtuais. Um ano depois do lançamento do último volume da saga, e da adaptação fílmica do primeiro, seus quatro romances já tinham vendido 85 milhões de cópias ao redor do mundo, com traduções para 37 idiomas; além de permanecerem por 235 semanas na lista dos livros mais vendidos da revista *Time*. Ademais, a autora é considerada uma pioneira na utilização da interação virtual com leitores para criação⁶ e promoção de sua obra, “descobrimo antes de quase todos na indústria do livro como se conectar com leitores na Internet e inspirá-los a construir seu trabalho”⁷, criando “o primeiro *best-seller* de rede social”⁸ (CLICK, AUBREY & BEHM-MORAVITIZ, 2010, p. 3).

Enquanto professora de literatura do ensino médio e colaboradora editorial na área de literatura juvenil, chamou-me muita atenção o sucesso da saga entre os leitores adolescentes, bem como a ideia de uma narrativa de vampiros (seres associados à morte e à sexualidade, na

⁵ No original: “For the record, Meyer studied English literature at Brigham Young University, wrote some, and read widely before having her famous dream that birthed Edward Cullen, a Byronic but noble vampire. The media would prefer to have Meyer’s pre-Twilight world intellectually limited because it makes for a better story. To that end, they have revived the term “housewife” instead of using today’s far more common (and less provincial) phrase, “stay-at-home mom.” The persistence of the housewife image says a good deal less about contemporary Mormonism than it does about what Americans believe about Mormonism”.

⁶ Martens (2010), em seu artigo “Consumed by Twilight: The Commodification of Young Adult Literature”, aborda a influência de pesquisas em bibliotecas juvenis (através de formulários) e em *sites*, tanto institucionais, como os da autora ou da editora, quanto de fãs e de grupos de leitura, na construção dos livros subsequentes ao primeiro volume da saga *Crepúsculo*.

⁷ No original: “[Meyer] also figured out before almost anyone in the book industry how to connect with readers over the Internet and inspire them to build on her work”.

⁸ No original: “the first social networking best seller”.

literatura adulta e no cinema) adaptada a este público, considerando os aspectos censores que atuam na produção de conteúdos direcionados a crianças e adolescentes. Também me parecia notável o sucesso de uma obra que, no início do século XXI, apresentava: uma relação amorosa entre jovens de 17 anos em padrões românticos do século XIX, comparados, pela própria narradora, aos romances de Jane Austen e Emily Brontë; uma caracterização da protagonista como uma figura feminina incapaz, dependente e que não se importa em colocar seu bem-estar físico, mental e até sua vida em risco para manter-se nessa relação amorosa; e o casamento como condição imprescindível para a relação sexual entre os protagonistas que, não obstante, passam os quatro romances negociando em torno de seus desejos (especialmente por conta da insistência de Bella em realizá-los). Tais componentes me fizeram supor, em um primeiro momento, que se tratava de um *anacronismo* por parte da autora, que parecia criar, em sua narrativa, situações, atitudes e comportamentos para seus personagens que não correspondiam ao tempo em que ela ambientava sua história – a primeira década do século XXI. Porém, tal suposição foi descartada ao observar a ampla aceitação da obra: se ela era lida por milhões de pessoas e tinha tanto apelo sobre os leitores contemporâneos, despertando tamanha identificação entre os adolescentes, não se podia afirmar que ela fosse anacrônica. Passei então a uma segunda hipótese, a mais difundida: tratava-se de um enredo, conforme descrito acima, muito previsível, já internalizado em nossa educação narrativa e sentimental, e que, talvez por isso mesmo, agrade à maioria. Acrescente-se que, além do amor, *Crepúsculo* também traz outro ingrediente fundamental às narrativas folhetinescas (sejam as do século XIX, sejam as contemporâneas): o suspense, produzido por situações de perseguição e perigo; constituindo, portanto, a fórmula perfeita do *best-seller*. Porém, tal hipótese ainda não me parecia satisfatória, dado a quantidade de livros que também apresenta essa “fórmula” e não alcança os níveis de aceitação da obra de Meyer, nem incita a quantidade de especulações, debates e produção crítica que *Crepúsculo* gerou em muitos países.

A partir da “moda dos vampiros” que se estabeleceu com o êxito comercial da saga *Crepúsculo*, conheci os livros de André Vianco, que faziam bastante sucesso entre os adolescentes em meados dos anos 2000. Entretanto, vim a descobrir que as narrativas vampirescas do autor brasileiro não eram apenas mais um produto da “onda *Crepúsculo*”, mas que o autor já se dedicava à temática desde o fim dos anos 1990, quando havia escrito e publicado, de forma independente, o romance *Os sete*.

A literatura brasileira não apresenta uma tradição de histórias vampirescas, embora haja menções a vampiros em narrativas publicadas no Brasil já no século XIX, como *Otávio e Branca ou a Maldição Materna* (1849), de João Cardozo de Meneses e Souza. Entretanto, não

se trata de uma narrativa vampiresca: a figura do vampiro é “mais sugestiva que factual” (MENON, 2011, p. 189), pontualmente mencionada, no prólogo e no final desta obra, como uma das “criaturas da noite”. Ainda no final deste século, Aluísio Azevedo publica *A mortalha de Alzira*, sob pseudônimo de Victor Leal, em folhetim pela *Gazeta de Notícias*; e posteriormente em livro, em 1893. Obra inspirada em *La morte amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, apresenta em seu enredo o envolvimento de Alzira, uma cortesã, com o padre Ângelo, inovando em relação ao conto francês no sentido de apresentar um caso de vampirismo psíquico: Alzira é uma morta-viva que busca seu amado durante o sono e suga-lhe toda a energia vital; enquanto este torna-se um sanguessuga, que tirará, literalmente, a vida daqueles que se interessarem pela cortesã (ibidem, p. 191). O vampirismo psíquico também aparece, no mesmo ano, no conto “Acauã”, de Inglês e Sousa e no romance *A esfinge* (1908), de Coelho Neto. Porém, Maurício Cesar Menon (2011, p. 194) afirma que se trata de casos esparsos, nos quais “não se pode analisar a evolução” do vampiro enquanto personagem, já que este não se “acomoda entre as principais linhas” destas narrativas; ressaltando que, “ao que tudo indica, a tradição popular e oral possui um maior acervo a respeito do mito que a literatura brasileira do período [meados do século XIX ao início do século XX]” (ibidem, p. 189).

A ausência de uma tradição em narrativas vampirescas não impediu André Vianco, referido em matéria do jornal *O Globo* como “o senhor dos vampiros”⁹, de encontrar um público expressivo para suas histórias. Tendo já 11 romances publicados pela editora Novo Século quando o primeiro volume da saga *Crepúsculo* foi traduzido e publicado no Brasil, Vianco já contava com um público leitor, que aumentou significativamente, de forma que ele começou a ser disputado por editoras (FILHO, 2010), firmando contrato com a Rocco, em 2010, e com a Aleph, em 2016, sem perder, entretanto, o vínculo com sua primeira editora (que ainda mantém alguns de seus títulos em seu catálogo). O próprio autor declarou (em matéria do jornal *O Globo*, de 21 de junho de 2010) que, embora seu interesse pelos vampiros antecederesse os livros de Meyer (que, de fato, só se tornaram populares, no Brasil, a partir de 2008, com o lançamento de sua tradução pela editora Intrínseca e da adaptação de *Crepúsculo* para o cinema), o sucesso da saga estadunidense favoreceu a venda de seus livros:

Quando comecei a publicar, Bella ainda estava no jardim de infância (risos). Não sou oportunista, mas o sucesso de "Crepúsculo" deu força ao gênero vampiresco e eu vendi muito ano passado [2009]. Depois que ficam órfãs de Stephenie (Meyer), as pessoas acabam correndo para os vampiros do titio André. (FILHO, 2010)

⁹ “O senhor dos vampiros André Vianco comemora mais de 500 mil livros vendidos”. *O Globo*, 21 jun. 2010. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/megazine/o-senhor-dos-vampiros-andre-vianco-comemora-mais-de-500-mil-livros-vendidos-2990048>, acesso em 08 jul. 2019.

Meyer e Vianco não se aproximam apenas pela temática: ambos são autores cujos livros de estreia alcançam a categoria de *best-sellers*, apesar de uma suposta “inexperiência” (suas biografias não registram publicações anteriores de textos literários mais breves em antologias, revistas, jornais, *blogs*, embora Vianco tenha trabalhado como roteirista na rádio Jovem Pan nos anos 1990, paralelamente ao emprego em uma empresa de cartões de crédito). Seus leitores, assim como os de Meyer, “são na grande maioria adolescentes e adultos” (VASCONCELOS, 2004). E, de forma menos intensiva e não institucionalmente ampliada, o papel da interação com os leitores via *internet* também foi fundamental para a divulgação da obra de Vianco, e da formação e manutenção de seu público leitor:

Elenilson – Na verdade, você já era um autor *best-seller* antes mesmo da chegada dos *downloads* – que acabou sendo uma ferramenta de *marketing* interessante para impulsionar ainda mais suas vendas.

André Vianco – Meia verdade. Eu publiquei no ano 2000. A *internet* e os *downloads* já estavam aí. Na verdade, naquele começo de relacionamento com o leitor, a minha ferramenta de *marketing* era o *e-mail*, depois a coisa foi evoluindo para o *Orkut* e hoje estamos na era *Facebook*, que alguns agouram desde já, dizendo que vem coisa nova por aí. (NASCIMENTO, 2013)

Porém, diferentemente de Meyer, Vianco se considerava “um escritor *underground*”, por fazer parte “de um gênero renegado” no país, embora, na mesma entrevista, declare: “estou despontando como um dos autores que mais vendem no Brasil. Isso tudo só com o apoio dos meus leitores” (FILHO, 2010). De fato, embora o gênero vampiresco, como já apontamos, não faça parte da tradição da literatura nacional, Vianco se caracteriza mais como um autor que se queria integrado ao *mainstream* do que ao universo *underground*. Nas entrevistas com o autor, explicita-se que, desde o início, ele tinha um projeto claro de projetar-se no mercado editorial, de ser um escritor de sucesso comercial, e que sua escolha pela temática vampiresca não se deu como concessão a um “gênero renegado” de que gostava, mas também como estratégia de inserção no mercado: “Eu tinha um sonho de viver das minhas histórias. Escrevi um livro sobre vampiros porque sempre gostei e porque tem mais apelo comercial” (FILHO, 2010).

Todas as notícias sobre e entrevistas a André Vianco que li ressaltavam o sucesso comercial do autor, referido em uma delas como “o maior escritor brasileiro de terror. Vendeu mais de 500 mil livros em dez anos” (ibidem, 2010). Muitas delas foram publicadas depois do lançamento da saga *Crepúsculo* no Brasil, e sugerem um sucesso do autor brasileiro por conta da “moda dos vampiros” já mencionada anteriormente; mas há uma entrevista do ano de 2004,

feita na ocasião do primeiro lançamento de *Bento*, em que Vianco revela a satisfação com o reconhecimento do público leitor e com seu índice de vendas: “Tive diante dos meus olhos o que todo escritor adora ver em noite de lançamento. Uma fila que não acabou até as dez horas da noite, quando a loja encerrou as atividades. (...) vi a primeira edição de cinco mil livros acabar em quinze dias. Foi meu maior prêmio até hoje” (VASCONCELOS, 2004). Além do sucesso comercial, há outro aspecto mencionado por Vianco em quase todas as suas entrevistas: sua intenção de surpreender o leitor, levá-lo a “viajar” em suas histórias, diverti-lo – revelando também a intencional adesão do autor a uma literatura de entretenimento.

Os sete (1999), sua primeira publicação independente, teve sua edição de mil exemplares esgotada em menos de dois anos (FILHO, 2010), uma vendagem expressiva se considerarmos que a divulgação e vendagem eram feitas exclusivamente pelo autor. Em 2001, o mesmo título foi lançado pela Novo Século, junto com *O senhor da chuva*, primeiro livro escrito por Vianco¹⁰ que, no ano seguinte, lançava, pela mesma editora, a continuação de *Os sete*, com o romance *Sétimo* (2002). Apenas em 2006 Vianco retoma as personagens dos três primeiros livros em *O turno da noite*, em três volumes: *O turno da noite I – Os filhos de Sétimo* (jul. 2006), *O turno da noite II – Revelações* (nov. 2006) e *O turno da noite III – O livro de Jó* (nov. 2007)¹¹, finalizando assim um conjunto de 6 romances que serão agrupados, na seção “Livros do Vianco”, em seu *blog* pessoal, como “Saga Os sete”¹², embora o conjunto de livros não se caracterize exatamente como uma saga, pois se constitui mais como uma série de narrativas de aventuras do que como uma narrativa heroica, além de não constituírem um único enredo que se desenvolve em vários volumes, mas sim romances que conservam certa independência.

A série *Os sete* apresenta como mote inicial a descoberta de sete cadáveres, encerrados em uma caixa de prata, dentro de uma caravela portuguesa do século XVI, naufragada na fictícia cidade de Amarração, no litoral do Rio Grande do Sul. Tiago (um dos protagonistas da série), e seu amigo César, que descobriram a embarcação em uma de suas

¹⁰ Em entrevista ao apresentador Jô Soares, em programa que foi ao ar no dia 20 de abril de 2011 (disponível em <https://globoplay.globo.com/v/1490387/>, acesso em 19 dez. 2018), o autor relata que, tendo *O Senhor da Chuva*, seu primeiro livro (escrito em 1998), sido recusado por diversas editoras, ele decidiu fazer uma autopublicação de seu segundo livro, *Os sete*, em 1999, mencionando na quarta capa a existência do primeiro, como se ele já tivesse sido publicado. Com o sucesso de vendas do autor, a editora Novo Século publicou *O senhor da Chuva*, bem como *Os sete*, no mesmo ano, 2001.

¹¹ Entre *Sétimo* e *O turno da noite*, Vianco publicou outros livros, como *Sementes no Gelo* (2002), *A casa* (2002), *Bento* (2003), *O vampiro rei – volume 1* (2004) e *O vampiro rei – volume 2* (2005), todos classificados no gênero terror e, os três últimos, na temática vampiresca (posteriormente relançados, em 2011, como *O vampiro-rei – livro I: Bento; O vampiro-rei – livro II: A bruxa Tereza e O vampiro-rei – livro III: Cantarzo*, respectivamente).

¹² <https://blogdovianco.com/os-livros-do-andre-vianco/>, acesso em 03 jun. 2020.

expedições de mergulho, contatam Eliana, amiga de infância, historiadora e pesquisadora pela Universidade Soares de Porto Alegre, com a qual negociam a venda dos objetos de valor histórico encontrados. A equipe da universidade consegue içar a caravela do fundo do mar e abre a caixa de prata, não seguindo a advertência nela inscrita: de que nunca deveria ser aberta, pois ali se encontravam 7 demônios, que, de fato, eram os “sete do Douro”, vampiros perigosos que habitaram a região do rio Douro, em Portugal, no século XVI, até serem capturados por um famoso caçador de vampiros, Tobia. Com algumas particularidades em cada volume, o enredo da série se desenvolve em torno da batalha do Exército e de alguns civis (como Tiago, César, Eliana, Tobia e Dimitri) para conter e matar estes vampiros e seus “filhos”, humanos que eles transformam em vampiros. *O senhor da chuva* apresenta um enredo anterior a estes fatos, que narra uma batalha entre anjos e demônios, na qual se explica a origem dos vampiros e cujas personagens reaparecem nos livros finais da série, *O turno da Noite*.

Sobre a constituição de seus personagens, Vianco declara “que não fugi[u] tanto assim do ‘lugar comum’ do mito” e que, uma vez que “o mito do vampiro carrega as mais diversas crenças” e “cada região do mundo tem o seu vampiro, o seu ser sugador de sangue”, é preciso “ler bastante para criar o ‘próprio’ vampiro”. Ao mesmo tempo, ressalva: “não sou muito engessado, em cada aventura invento uma moda” (VASCONCELOS, 2004). Seus livros confirmam o conhecimento que ele alega ter sobre narrativas vampirescas na composição de seus vampiros, na qual ele apresenta inovações na sua abordagem do mito, ao mesmo tempo em que reproduz muito de seus aspectos tradicionais, processo do qual o autor se mostra bem consciente:

O que faço nas minhas obras, quando lanço mão de mitos tão ancestrais e arraigados em diversas culturas, como o do vampiro, é também lançar um novo olhar sobre a criatura, inventar, ludibriar e, assim, surpreendo o meu leitor. Fiz isso também com nosso folclore em *O vampiro-rei* e *O turno da noite*, onde usei a figuras como os sacis, boitatás e curupiras, todos com uma nova roupa, com uma nova abordagem e ainda assim ligados ao mito tradicional. (NASCIMENTO, 2013)

Os vampiros de Vianco, como seus ancestrais, são criaturas das trevas: não saem à luz do dia, alimentam-se de sangue humano, comprazem-se em caçá-los e matá-los, têm aversão ao alho. A “roupa nova” a que Vianco se refere são a atribuição de superpoderes a seus vampiros (bem semelhantes aos de super-heróis de HQs estadunidenses e suas adaptações cinematográficas, como congelar o ar e as águas, transformar-se em outras pessoas, ficar invisível), bem como sua vulnerabilidade à prata e completa indiferença em relação a crucifixos e outros símbolos religiosos. Nesse sentido, parecem confirmar a afirmação de Roas (2012, p.

444) de que “uma ruptura recorrente na maioria das encarnações pós-modernas é a eliminação do aspecto religioso tradicionalmente vinculado ao mito do vampiro”. Na saga *Crepúsculo*, tampouco se observa a aversão ou vulnerabilidade dos vampiros a símbolos religiosos, nem há qualquer menção à relação deles com o demônio.

Entretanto, é esse um dos principais pontos tradicionais da caracterização dos vampiros de Vianco: eles são criaturas demoníacas, mantendo, assim, um aspecto religioso vinculado ao mito. E mesmo no caso de Meyer, em que há “vampiros nobres”, tal aspecto me parecia às avessas: vampiros que acreditam em Deus, como Carlisle e Edward, e expressam uma moralidade cristã. Outro elemento que me chamou a atenção nos livros de Vianco, nesse sentido, além da presença de entidades como anjos e demônios, foi um certo teor apocalíptico, explicitamente referido pelo autor em relação a uma de suas obras (no caso dessa entrevista, *A noite maldita*), mas observável em muitas delas: “Eu tenho esse pendão para essas histórias épicas, povoadas de heróis, de ação, mistério e queria colocar tudo isso nesse cenário apocalíptico, de final de mundo” (CAMARGO, 2013). Uma atmosfera de “final de mundo”, de luta entre o bem e o mal, ressoa a cada desfecho das narrativas da série *Os sete*.

A partir dessas percepções, na leitura dos romances de Meyer e Vianco, e diante do sucesso dessas e outras obras de temática mitológica ou sobrenatural na literatura para jovens, deparei-me com as seguintes questões: apesar de seu contexto laico de produção e fruição, elas veiculariam uma visão de mundo religiosa? Em caso afirmativo, isso influenciaria em sua recepção pelo público e seu sucesso comercial?

Inicialmente, a ideia de que livros como *Os sete*, *Crepúsculo*, *Harry Potter* e outros títulos da “literatura de fantasia” veiculem crenças religiosas parece relacionada a uma neurose persecutória que leva padres e pastores a temerem tais leituras, desaconselhá-las a crianças e jovens, advertirem pais e professores e até a queimarem exemplares em praça pública¹³.

¹³ Notícias recentes atestam que tal neurose persecutória não é algo nem passado, nem isolado: no início de abril de 2019, padres poloneses queimaram exemplares das sagas *Harry Potter* e *Crepúsculo* em frente a uma Igreja, alegando sua “ligação com magia e ocultismo” (cf. “Padres queimam livros de ‘Harry Potter’ e ‘Crepúsculo’ na frente de Igreja”, *O Globo*, 02 abr. 2019, disponível em <https://extra.globo.com/noticias/page-not-found/padres-queimam-livros-de-harry-potter-crepusculo-na-frente-de-igreja-23567185.html>, acesso em 03 ago. 2019). No mês de julho de 2019, o assunto voltou aos jornais através da polêmica causada por um vídeo da ministra da Mulher, Família e Direitos Humanos, Damares Alves, em que ela propõe a “caça” a livros que “ensinem as crianças a serem bruxos”. Em matéria recente, o *Jornal Folha de São Paulo* relata o reflexo desse conservadorismo entre autores e editores, que já tiveram livros que apresentam personagens e narrativas do folclore europeu e brasileiro vetadas em escolas e programas de leitura (cf. “Damares inspira caça a bruxas e seres mágicos na literatura infantil”, *Folha de São Paulo*, 26 jul. 2019, disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/bruxas-gnomos-e-seres-magicos-de-livros-infantis-entram-na-mira-de-religiosos.shtml>, acesso em 03 ago. 2019).

Entretanto, sem dar razão a atitudes autoritárias como essas (muito comuns em sistemas totalitários nos quais, como ressalta Michèle Petit (2009, p. 111-114), vigiar a palavra é o primeiro passo para se vigiar o pensamento e manter o *status quo*), visões de mundo religiosas perpassam essas obras; curiosamente, mais comumente valores cristãos (defendidos por seus detratores) que excedem a adesão a religiões institucionais, suas práticas e templos, para se constituir em valores culturais amplamente aceitos e arraigados ao longo de um processo histórico-social no qual a Igreja Católica e, mais recentemente, as Igrejas Evangélicas – denominação que engloba tanto as denominações de protestantes históricos quanto pentecostais e neopentecostais (BELLOTTI, 2010, p. 56) – teve influência decisiva.

Dessa forma, meu intuito, neste trabalho, é analisar ideias provenientes de tradições e discursos religiosos perceptíveis em um *corpus* de narrativas para jovens – ideias cuja presença, nesses livros, não é algo planejado, nem por seus autores e editores, que não manifestam adesão a um projeto de conversão dos leitores a doutrinas e/ou instituições religiosas, nem por tais instituições, as quais não têm controle sobre a maioria dos filmes e livros voltados a adolescentes. Ainda quando estas utilizam a cultura popular para fins de conversão, os resultados são variados:

há uma longa tradição no uso do horror para apresentar o evangelho àqueles que eles referem como “sem igreja”. Por fim, eu sustento que apesar de sua clara intenção, evangélicos não são capazes de controlar como as histórias do inferno e dos demônios – “o lado negro do evangelicalismo” – é interpretado ou usado por outros para propósitos de entretenimento e lucro.¹⁴ (CLARK, 2005, p. 17)

Porém, apesar dessa ausência de controle sobre a produção dos conteúdos para jovens por parte das religiões institucionais, e do fato de que muitos possivelmente não se declaram filiados a nenhuma delas, parte dos leitores das séries *Os sete* e *Crepúsculo* reconhecerão alguns dos valores veiculados por tais religiões – talvez não necessariamente como valores religiosos, mas culturais, já que estes se configuraram em sistemas de crenças compartilhados amplamente na cultura, até mesmo por aqueles que não se declaram filiados a ou participantes de uma religião específica.

A grande aceitação dessas séries que, como analisaremos ao longo desta tese, veiculam uma cosmovisão cristã, torna possível um questionamento da hipótese de uma secularização geral no ocidente ou do “desencantamento do mundo”, para usar a expressão

¹⁴ No original: “there has been a long tradition of using horror to introduce those they refer to as the “unchurched” to the gospel. Ultimately, I argue that despite their clear intentions, evangelicals are unable to control how the stories of hell and demons – the ‘dark side of evangelicalism’ – are interpreted or used by others for the purposes of entertainment and profit”.

weberiana. Segundo Bauman (2001, p. 40), estaríamos “por nossa própria conta” na pós-modernidade, “emancipados da crença no ato da criação, da revelação, e da condenação eterna”: sem espaço para as inquietações ontológicas, os indivíduos estariam “sozinhos para tratar das coisas humanas e, por isso, *as únicas coisas que importam aos seres humanos são as coisas de que os seres humanos podem tratar*” (BAUMAN, 1998, p. 212, ênfase no original). Entretanto, debalde as transformações socioculturais (ainda em curso) que fazem não mais da religião (vista como experiência subjetiva e emocional), mas da ciência (vista como discurso objetivo e racional), a fonte e expressão das verdades, a crença em deuses (ou demônios) e em um sentido para a vida (ou para a morte), especialmente diante de suas perplexidades e sofrimentos, ainda move milhares de pessoas ao engajamento espiritual, pessoal ou comunitário. Ademais, é preciso fazer a ressalva de que nem o processo de modernização, nem sua decorrente secularização das sociedades é homogênea ao redor do mundo e, se observada na sociedade europeia, o mesmo não se pode afirmar em um país como o Brasil, onde a influência cultural, social e política de crenças, práticas e grupos religiosos é mais que visível, mas ostensiva. Alguns dados da Pesquisa Datafolha 2007 (apud CAMPOS, 2008) sobre a distribuição das religiões no Brasil exemplificam uma expansão e manutenção de valores religiosos, inclusive, para além de religiões institucionais: apesar do declínio no número de católicos (64% dos entrevistados) em relação aos dados do IBGE em 2000 (73,9%), os jornalistas observaram que isso “não significa que haja um aumento no número de materialistas e ateus, pois, 97% declaram crer em Deus; 93% que Jesus morreu e ressuscitou e, 86% que Maria deu à luz Jesus enquanto virgem” (CAMPOS, 2008, p. 37-38). Ou seja, o declínio do número de católicos não significa, na primeira década do século XXI, um declínio equivalente na crença em seus principais dogmas, o que evidencia que eles excedem sua instituição de origem e se mantêm em um sistema de crenças amplamente aceito na cultura brasileira. É importante ressaltar também que seria precipitada e simplista a justificativa de que isso ocorre aqui por conta de um “atraso” no desenvolvimento socioeconômico, uma vez que tal influência de uma cosmovisão religiosa cristã na esfera pública também se verifica em um dos países mais desenvolvidos, economicamente, do planeta, os Estados Unidos da América.

Nesse sentido, é importante explicitar que, nesse trabalho, considero as religiões como “expressões das visões de mundo e da maneira de viver de grupos sociais concretos” (GUERRIERO, 2010, p. 103), situadas historicamente e sujeitas a mudanças, como qualquer outra esfera da cultura, na qual configuram-se como

uma língua, ou seja, ao mesmo tempo enquanto um instrumento de comunicação e enquanto um instrumento de *conhecimento*, ou melhor, enquanto um *veículo simbólico* a um tempo *estruturado* (e, portanto, passível de uma análise estrutural) e *estruturante*, (...) enquanto condição de possibilidade desta forma primordial de consenso que constitui o acordo quanto ao sentido dos signos e quanto ao sentido do mundo que os primeiros permitem construir. (BOURDIEU, 2015, p. 28, ênfase no original).

Em outras palavras, as religiões, assim como a linguagem, são fundantes e integrantes da cultura, constituindo-se em elementos estruturantes na medida em que possibilitam consensos que vão estruturar um sistema de crenças, que se constituem a partir de valores situados em narrativas originárias e simbólicas, que embasam comportamentos e ações. Segundo Bourdieu (ibidem, p. 46), consagra-se, assim, um sistema de disposições em relação ao mundo natural e social, convertendo-se o *ethos*, esquemas implícitos de ação, em *ética*, “conjunto sistematizado e racionalizado de normas explícitas”. Assim, a institucionalização religiosa configura-se em um

processo de *sistematização e moralização das práticas e das representações religiosas* que vai do mito como (quase) sistema objetivamente sistemático à ideologia religiosa como (quase) sistema expressamente sistematizado e, paralelamente, do *tabu* e da contaminação mágica ao pecado ou do *mana*, do “numinoso” e do Deus primitivo, arbitrário e imprevisível, ao Deus bom e justo, guardião e protetor da ordem da natureza e da sociedade. (BOURDIEU, 2015, p. 37, ênfase no original)

Além do processo de sistematização e moralização das práticas e representações espirituais, Bourdieu (2015, p. 40) também cita como parte importante do processo de institucionalização das religiões a constituição de um “capital religioso” (como parte integrante do capital cultural de uma sociedade) gerido por especialistas (como, por exemplo, sacerdotes e teólogos), que monopolizam “a produção, reprodução, conservação e difusão de bens religiosos”, a partir de um domínio erudito de um *corpus* de normas e conhecimentos, deliberada e institucionalmente sistematizados numa ação pedagógica (no intuito não apenas de constituir ideologias religiosas (teogonias, cosmogonias, teologias) a partir da reinterpretação letrada de mitos e ritos, mas também de difundir-las).

Embora as teogonias, cosmogonias e teologias sejam formas de fixar e sistematizar o que seria difuso e mutável na esfera do mito e do rito não institucionalizados, não se pode afirmar que elas se configuram, necessariamente, em ideologias religiosas, nem que esse processo de “especialização” na produção de bens religiosos seja homogêneo a ponto de criar um discurso único e um “monopólio do sagrado”. Segundo Corbí (2013, apud VILLAS BOAS, 2014, p. 790), é possível pensar neste processo como *mistagogia*, no qual as pessoas são

conduzidas a ter a mesma experiência mística fundadora de uma tradição religiosa, criando, a partir disso, sentidos e sistemas de valores coletivos, expressos na produção de:

“1) uma literatura religiosa (escrita ou narrada) em que se pode ter contato com a experiência fundante; 2) um universo simbólico advindo da literatura produzida, que doa símbolos ao universo ritual e alimenta a experiência; 3) uma elaboração sapiencial, enquanto tarefa teológica ou filosófica da tradição religiosa; 4) uma ampliação da consciência ética que categoriza tal tradição como religião axial”. (VILLAS BOAS, 2014, p. 789)

Ao identificar essa produção como monopólio de sacerdotes e teólogos e difusão de uma ideologia religiosa (considerando que tal produção estaria relacionada ao poder e ao controle social através da injunção moral e espiritual), o que Bourdieu considera, de forma generalizada, como sistematização e especialização na formação das *religiões* pode ser compreendido como formação de *teodiceias*: “No campo religioso, o regime de verdade que endossa um paradigma epistemológico da teologia é identificado como teodiceia, uma razão divina que justifica razões históricas, e legitimou inúmeros abusos de poder na história religiosa, antiga e moderna” (VILLAS BOAS, 2019, p. 4). As teodiceias, narrativas religiosas nas quais “justificativas divinas passam a regular a sociedade” (VILLAS BOAS, 2014, p. 790), formam um amálgama das espiritualidades religiosas e “se tornam aparatos teóricos das teocracias, repercutindo no tecido cultural e, conseqüentemente no modo de pensar a questão religiosa” (ibidem, p. 801).

Em outras palavras, não seriam necessariamente as cosmogonias, teogonias e teologias¹⁵ as difusoras de uma ideologia religiosa, mas sim as teodiceias, que seriam a base das teocracias, que ocorrem quando uma religião, em um espaço geográfico e momento histórico específico, é cooptada pelo poder político, resultando em reducionismos dos elementos mistagógicos acima citados: a sabedoria de uma tradição é convertida em dogmatismo (imposição de ideias); os ritos que reavivavam a experiência mística fundadora se convertem em ritualismo (imposição de práticas esvaziadas de sentido); e o moralismo, a imposição de costumes, toma o lugar da ampliação da consciência ética (VILLAS BOAS, 2014,

¹⁵ Nesse sentido, é importante ressaltar que o processo de formulação e, principalmente, de difusão e recepção das “teogonias, cosmogonias e teologias” (ou seja, dos bens culturais religiosos) não é linear nem homogêneo em uma tradição religiosa, havendo dissonâncias e divergências internas, entre seus fiéis, no processo de interpretação e experiência desses bens. Mesmo em relação à teologia, à qual Bordieu faz menção sem especificar se se trata da teologia oficial/canônica ou da teologia investigativa/acadêmica (mas seu texto leva a crer que se trata da primeira), é preciso ressaltar que houve teólogos católicos considerados hereges exatamente por levantarem questionamentos a aspectos da teologia oficial. Um exemplo eloquente dessa dissonância é São Tomás de Aquino, que, por suas relações com a universidade e por adotar princípios aristotélicos, era suspeito de heresia no século XIII; entretanto, a produção do mesmo teólogo se torna um modelo para as teodiceias a partir do século XVII (cf. VILLAS BOAS, 2019, p. 10).

p. 790). Tais reducionismos se mantêm pelas teodiceias, cuja existência, na cultura, é mais ampla e duradoura, excedendo a das teocracias.

Porém, frente às teodiceias e à teologia oficial e hegemônica, permanecem atitudes de resistência, que não se manifestam apenas na revolta ou recusa de fiéis (que resulta geralmente no abandono das práticas e das instituições religiosas), mas também em *adaptações*, isto é, uma escolha do indivíduo por crer e vivenciar apenas os aspectos da religião que lhe fazem sentido. Bordieu (2015, p. 40) reconhece que a especialização do campo religioso não elimina outro tipo de relação com os bens religiosos: a do autoconsumo, em que se observa, em um domínio prático (não teórico), uma relação individual e não controlada com os sistemas simbólicos mítico-rituais.

Constatar a convivência entre as religiões institucionalizadas (que continuam atuando fortemente nas sociedades), e o autoconsumo religioso é muito importante para compreender a pluralidade da esfera da religião na contemporaneidade. A hipótese da secularização geral (ou que caminha para ser absoluta) se apoia, com frequência, no declínio das religiões tradicionais monoteístas (especialmente do catolicismo) a partir dos anos 1970, sem levar em conta que, além de o abandono das religiões institucionais não significar o abandono de um sistema de crenças (cf. CAMPOS, 2008, p. 37-38) ou da espiritualidade (cf. VILLAS BOAS, 2014), paralelamente, observou-se o surgimento, em número expressivo, de novas religiões ou, como denominados por estudiosos da história e das ciências da religião, Novos Movimentos Religiosos (NMR) (GUERRIERO, 2010, p. 102). Tal declínio, que se inicia com uma “quebra da legitimidade das instituições tradicionais, particularmente entre os jovens (...), nos Estados Unidos” e que se expande por outros países ocidentais, também possibilita o surgimento de uma “religião difusa, como que invisível, vivenciada no âmago das individualidades” (ibidem, p. 109).

Nem sempre os NMR se constituem como movimentos homogêneos, organizados e coesos¹⁶, o que dificulta sua definição, mas seu estudo aponta para o fato de que as pessoas,

¹⁶ Guerriero (2010, p. 106-107) aponta para o desenvolvimento de duas tendências paradoxais nos NMR, entre o final do século XX e início do XXI: paralelamente à *religião do self*, que se baseia na “crença de que a verdade cósmica está dentro de cada um”, característica de alguns grupos de influência oriental (budista e hinduísta) e da denominada “Nova Era”, há o desenvolvimento de seitas ou cultos (sem considerar esse termo em sua acepção pejorativa, como algo menor ou menos verdadeiro do que as religiões institucionais), “grupos extremamente hierarquizados, portadores de uma verdade revelada e que somente dentro da comunidade, seguindo os preceitos das lideranças, haverá salvação”. Segundo o autor, ambos os grupos apresentam uma ruptura com os discursos e práticas das religiões institucionalizadas tradicionais, porém, o primeiro tende a apresentar uma maior flexibilidade e adaptação ao mundo exterior e mantêm inalterados os padrões de sociabilidade, o que não ocorre com o segundo,

na pós-modernidade, não são menos religiosas do que em épocas anteriores, mas sim que suas experiências espirituais, contemporaneamente, são mais independentes das religiões institucionais e, em sua maioria, mais voltadas para uma vivência individual, o que alguns estudiosos denominaram “religião do *self*” (GUERRIERO, 2010, p. 106). Segundo a socióloga Françoise Champion (apud GUERRIERO, 2010, p. 111), essa nova religiosidade se caracteriza pela “bricolagem”, ou seja, há uma colagem de elementos de várias tradições religiosas, em um “arranjo feito pelo próprio indivíduo, como numa ‘religião à la carte’”. Entretanto, trata-se antes de um ecletismo do que de um sincretismo, na medida em que não há uma síntese ou ressignificação desses elementos, apenas uma justaposição deles, de forma “flutuante e difusa”, já que os contornos dessa religiosidade não são definidos e flutuam sobre as mais diversas instituições, marcando-se pela ausência de compromisso com qualquer uma delas. A importância da filiação e permanência em uma crença religiosa determinada é substituída pela centralidade na *experiência*, na qual cada indivíduo encontrará “seu próprio caminho entre as diferentes vias espirituais”, em que não há garantias de salvação por parte de lideranças, que, de fato, não se definem como autoridades ou líderes, mas como *facilitadores*, ou seja, indivíduos que apenas compartilham a “via espiritual” que encontraram e oferecem orientações para os iniciantes.

É possível associar essa religiosidade “à la carte” – flutuante, difusa e centrada na experiência individual – ao que Bourdieu (2015, p. 40) chama de “autoconsumo religioso”, embora este seja associado a um “domínio prático” de esquemas de pensamento e ação, “adquiridos em estado implícito por simples familiarização”; e a “bricolagem” citada por Champion possa advir de leituras, estudos e compartilhamento de informações pelos facilitadores. Ainda assim, trata-se de um autoconsumo religioso na medida em que é centrado na esfera prática e individual da *experiência*, sem que haja sobre esta um controle ou ordenamento institucional. É nesse processo individual e implícito, por familiarização ou pela “bricolagem”, que os valores religiosos ultrapassam o controle das instituições e são difundidos e assimilados amplamente pela cultura.

Nesse sentido, convém explicitar que adoto a noção de cultura não como um conjunto homogêneo e estático de saberes e tradições, transmitido passivamente entre gerações, mas como um conjunto heterogêneo, multifacetado, dinâmico, em constante transformação dentro das sociedades e dos diversos grupos que as compõem. Ao contrário de um sistema

que tende a apresentar um padrão mais radical de ruptura com ambos, e exigir que os seguidores ordenem suas vidas “de acordo com os princípios estabelecidos pelo grupo religioso”.

unificado que modela previamente ideias e ações do indivíduo, direcionando-as, a cultura pode ser melhor definida como um “kit de ferramentas” ou um “repertório” (SWIDLER, 1986, p. 277), isto é, um conjunto de valores, narrativas, visões de mundo, hábitos e competências que são selecionados e utilizados pelas pessoas, segundo as circunstâncias, para definir linhas de ação e reação, fazendo-o mais por um senso comum de como estas devem ser do que pelas finalidades ou objetivos racionais de suas ações. Nesse processo, a identidade é construída a partir das estratégias de ação que o indivíduo adota para manter relações com seu passado e com outras pessoas – estratégias articuladas com narrativas que são significativas entre diferentes grupos sociais: “Identidades emergem, como afirma Ammerman, ‘nas intersecções cotidianas entre narrativas autobiográficas e públicas. Nós contamos histórias sobre nós mesmos (tanto literalmente quanto através do nosso comportamento) que sinalizam tanto nossa singularidade quanto nosso pertencimento a uma comunidade”¹⁷ (CLARK, 2005, p. 11).

Na composição desse senso comum (no sentido do que é compartilhado pelos indivíduos de uma cultura) estão ideias e narrativas de origem religiosa, que desenvolvem um papel na construção das identidades coletivas e individuais. Narrativas identitárias tomam uma dimensão religiosa quando invocam uma “experiência de transcendência” ou uma “conexão sensível como o ‘Outro Sagrado” (ibidem, p. 11), as quais podem ser individuais ou estarem implícitas em experiências institucionalizadas (em narrativas, rituais e tradições). Porém, não há uma presumida relação entre identidade religiosa e filiação a uma religião institucional; especialmente na contemporaneidade, em que tal identidade se torna, conforme analisamos, uma busca pessoal, uma escolha autônoma do que se vai acreditar e quais práticas se vai ou não adotar (diferentemente do que ocorria até meados do século XX, quando essa filiação era “herdada” da família ou do grupo étnico-racial).

Considerando a importância das narrativas na constituição das culturas e das identidades, inclusive religiosas (no sentido amplo dessa concepção acima esboçada), é possível supor que os romances de temática mitológica ou sobrenatural analisados nesta pesquisa sejam amplamente aceitos pelos leitores tanto por remeterem a narrativas religiosas públicas, provenientes de religiões institucionais influentes em sua cultura, quanto a experiências individuais com o sagrado ou o sobrenatural, ainda que estes estejam representados, em produções culturais profanas, como fatos ou personagens fictícios – como

¹⁷ No original: “Identities emerge, as Ammerman argues, “at the everyday intersections of autobiographical and public narratives. We tell stories about ourselves (both literally and through our behavior) that signal both our uniqueness and our membership”.

ocorre com as narrativas vampírescas aqui analisadas. Afinal, como sugere Eliot (1936, p. 102), em seu artigo “Religion and Literature”, mesmo que, conscientemente, nós, leitores, “mantivermos nossas convicções morais e religiosas em um compartimento e tomemos a leitura como mero entretenimento”, tal distinção, na prática, não é reconhecida, de modo que “o autor de uma obra de imaginação busca afetar-nos por completo (...); e nós somos afetados por ela, como seres humanos, pretendemo-lo ou não”¹⁸. Nesse ponto, cabe a ressalva de que também autores, pretendendo-o ou não, são afetados pela indissociação desses “compartimentos” no ato da escrita: embora Meyer e Vianco possam ter escrito, conscientemente, “apenas” literatura de entretenimento, valores morais e religiosos são reconhecidos em seus textos, mesmo que a abordagem desses valores não tenha sido planejada específica e claramente.

Afirmar que as narrativas vampírescas contemporâneas podem remeter a experiências públicas ou individuais com o sagrado/sobrenatural pode parecer duvidoso, haja vista que tais produções, muitas vezes, são rejeitadas pela sua pouca profundidade e baixa qualidade estética. Desde o século XIX, o vampiro passou a ser uma personagem comum em *penny dreadfuls* (folhetins de narrativas policiais ou de terror que, por seu baixo custo, eram muito populares) e, no século XX, no cinema e na televisão, em centenas de filmes, séries e telenovelas que representaram esse personagem em múltiplas facetas: desde o tradicional monstro cadavérico, passando pelo morto-vivo apaixonado e chegando às representações satíricas, em que os clichês sobre vampiros são ridicularizados. Entretanto, apesar da banalização da narrativa vampíresca na cultura de massa, e da qualidade estética questionável de muitas produções, o vampiro não perdeu sua dimensão mítica. Ao contrário, as variações do mito nestas produções demonstram sua vitalidade a partir dos novos sentidos que estabelece em diferentes tempos e sociedades.

Ao falarmos de vampiros, as figuras de Drácula, protagonista do romance homônimo de Bram Stoker (1897), e seu perseguidor, Van Helsing, aparecerão, globalmente, como as referências mais imediatas e populares, associadas a outros personagens de terror como o monstro criado por Frankenstein (do romance homônimo de Mary Shelley, de 1818) e, mais recentemente, aos lobisomens e zumbis que povoam tantas das sagas literárias e séries televisivas para jovens. Pela fama de Drácula, sobretudo no cinema, e sua importância na difusão da imagem do vampiro, muitos supõem que a obra de Bram Stoker foi pioneira ao trazê-

¹⁸ No original: “And if we, as readers, keep our religious convictions in one compartment, and take our reading merely for entertainment, or on a higher plane, for aesthetic pleasure, I would point out the author, whatever his conscious intentions in writing, in practice recognizes no such distinctions. The author of a work of imagination is trying to affect us wholly (...); and we are affected by it, as human beings, whether we intend to be or not”.

lo dos mitos mortuários ou demoníacos para a literatura, embora vampiros tenham despertado o interesse de escritores muito anteriores a Stoker, inclusive, em textos literários. Esse foi um dos desafios que se interpôs nesta pesquisa: o grande número de obras e a variedade de gêneros nos quais o vampiro foi representado ao longo de séculos, ainda que nos restrinjamos à literatura europeia e americana, de modo que faz-se uma tarefa muito extensa e difícil, senão impossível, que um pesquisador leia e analise a totalidade das obras que adaptaram o mito do vampiro, mesmo que seu recorte seja o literário, como nesta tese, ou seja, abarcando narrativas literárias produzidas desde meados do século XVIII até os dias atuais. Além disso, a variedade de gêneros literários: o poema, os variados tipos de romance – fantástico, de terror, romântico, para jovens adultos – e até, recentemente, narrativas para crianças, além dos filmes, também fazem da pesquisa sobre as “metamorfozes do vampiro” (para usar a expressão baudelaireana que já se tornou um lugar comum) uma empreitada longa e bastante complexa.

Analisar a figura do vampiro em romances contemporâneos requer percorrer uma trajetória que, ciente da impossibilidade de se resgatar a origem do mito vampiresco e seu contexto cultural original, pretende ao menos esboçar-se em textos publicados na Europa e nos Estados Unidos, desde o século XVIII, que atingiram um grau de notoriedade a ponto de influenciarem narrativas vampirescas posteriores e de sobreviverem ao tempo, isto é, continuarem a ser publicadas até os dias atuais. Na tentativa de perceber as variações do mito presentes nas narrativas contemporâneas, a análise das obras literárias foca-se no elemento personagem, constitutivo nos gêneros narrativos (como elemento atuante, ao executar e dar sentido às ações do enredo) e fundamental, na ficção, por representar o humano, ainda que por outros seres antropomorfizados (ROSENFELD, 2017, p. 27-28), sendo, assim, “um dos elementos-chave da projeção e da identificação dos leitores” (REUTER, 2007, p. 41). Desta forma, neste trabalho, atento-me às principais características do vampiro (enquanto criatura sobrenatural e personagem ficcional) e à relação entre este e suas vítimas.

Para isso, optei em mesclar a análise narratológica, que se caracteriza pela “tônica sobre *o texto*, considerado matéria verbal autônoma”, com a análise sociocultural, que aborda as relações entre as narrativas e “o mundo exterior” (REUTER, 2007, p. 13, ênfase no original). Assim, alternam-se a análise de aspectos do plano da ficção – o “universo encenado pelo texto: a história, as personagens, o espaço-tempo” (ibidem, p. 27) – e da narração – “escolhas técnicas que regem a organização da ficção na narrativa que a expõe” (ibidem, p. 59) – portanto, intratextuais; com a análise dos sentidos atrelados à figura do vampiro no plano extratextual – isto é, mais amplamente, os contextos culturais em que tais narrativas são (re)produzidas e

recebidas. Portanto, essa pesquisa teve sua metodologia centrada na hermenêutica do texto literário, analisando crenças e valores perceptíveis no universo ficcional e narrativo em obras voltadas para jovens, e não na abordagem da recepção dessas obras por jovens que se identifiquem (ou não) com crenças ou instituições religiosas específicas.

Na tentativa de esboçar essa trajetória da figura do vampiro até a contemporaneidade, no capítulo I, “Vampiro: criatura mítica, personagem literária, monstro humanizado”, iniciarei com a abordagem do mito e sua relação com crenças e rituais relativos à morte em sociedades pré-modernas e modernas. Em seguida, veremos como a figura do vampiro transita entre o universo de textos e crenças da cultura oral europeia até século XVII e textos escritos, primeiro jurídicos, teológicos e filosóficos, e, posteriormente, literários, a partir do século XVIII. Entre estes, apresento alguns textos fundadores, analisando as variações na caracterização do vampiro nos textos literários do século XIX, especialmente, no que se refere à sua civilização e humanização, isto é, à sua inserção em sociedade, perda de características cadavéricas e ganho de consciência e sensibilidades humanas. Depois de refletir sobre as características míticas e variantes que se cristalizam e formam a imagem difundida do vampiro pela literatura, a partir do século XIX, analiso sua difusão pelo cinema, no século XX, bem como algumas narrativas literárias do final desse século, nas quais a civilização/humanização do vampiro se intensifica quando este se torna narrador de sua própria história e passa a questionar sua própria natureza e modos de existência.

No capítulo II, “Ferozes ou domesticados: vampiros na literatura para o jovem adulto no século XXI”, inicio a análise das séries que são o *corpus* principal desta tese, não sem antes situá-las no contexto da produção cultural e literária para jovens no final do século XX e começo do século XXI. A partir das características do romance para o jovem adulto nesse período, identifico, na saga *Crepúsculo*, algumas variações na caracterização do vampiro, como a ausência de aspectos fúnebres ou cadavéricos e a exaltação de sua beleza física, que refletem a tendência contemporânea de culto à juventude e conseqüente negação do envelhecimento, da doença e da morte. Além de belos, os vampiros de Meyer tornam-se “domesticados” (ROAS, 2012, p. 450), ou seja, plenamente integrados ao modo de vida humano e seus imperativos morais, relacionados a uma ótica cristã e mórmon que permeia a obra. Ademais, analiso a relação entre essa ótica e o tema do amor, caracterizado como forma de redenção ou transcendência, por sua representação como um despertar para uma nova vida/consciência, como algo que transgrede qualquer regra natural ou sobrenatural e, sobretudo, por sua relação com a intemporalidade, colocando-se como eterno. Em uma análise comparativa, aponto a

manutenção das características tradicionais, cadavéricas e monstruosas dos vampiros nos primeiros volumes da série *Os sete*, bem como a representação negativa da condição vampiresca, na qual são reféns da sede pelo sangue, de sua natureza assassina, e não podem “completar a aventura”, ou seja, morrer definitivamente. Apesar da presença da temática do amor como algo que dá sentido à vida dos personagens (e à narrativa em si), ele não se configura como uma experiência salvífica, redentora, como em *Crepúsculo*.

No capítulo III, “Deus e o diabo em narrativas vampirescas para jovens adultos” prossigo com a análise das séries de Vianco e Meyer, começando por identificar as imagens demoníacas presentes na descrição dos vampiros em *Os sete*, comparando-as com imagens tradicionais do Diabo cristão na construção de uma demonologia na Europa, a partir do século XVI. A partir disso, analisarei também os discursos religiosos subjacentes à narrativa da origem dos vampiros apresentada por Vianco e sua relação com as entidades de Deus e do Diabo, bem como à analogia entre Sétimo e Lúcifer. Nesse ponto, discutirei também os sentidos do pacto demoníaco (tema bastante tradicional na literatura ocidental) presentes em *Os sete* e *Sétimo*. Na segunda parte deste capítulo, farei o contraponto destas imagens demoníacas com as imagens angelicais ou divinas de vampiros na saga *Crepúsculo*, de Meyer, e em *O turno da noite - O livro de Jó*, de Vianco (terceiro volume de *O turno da noite*, obra que encerra a série *Os sete*), analisando, especialmente, os atributos divinos e cristãos conferidos a Carlisle, Edward e Jó, bem como a figura de Renesmée como arquétipo da criança divina. Por fim, para encerrar este capítulo, abordarei as imagens apocalípticas na série *Os sete*, a partir da influência de crenças evangélicas na cultura estadunidense e brasileira na frequente presença de representações de batalhas entre o bem e o mal e do “fim dos tempos” em produções da cultura de massa. Nesse sentido, analiso as descrições da Batalha Negra, presente em *O senhor da chuva* (primeiro livro da série de Vianco) e a ideia de extermínio do mal, associado ao crime organizado e à violência urbana, ao longo de toda a série, especialmente nos três volumes de *O turno da noite*.

Tal percurso, complexo e, admito, ambicioso, constrói-se na tentativa de explicitar as mudanças e continuidades, em comparação às narrativas vampirescas precedentes, na caracterização do vampiro em obras contemporâneas para jovens adultos, bem como demonstrar que esta ainda conserva elementos míticos e religiosos. Ciente do longo caminho, lanço-me à tarefa, contando com a companhia de bons leitores.

Capítulo I

Vampiro: criatura mítica, personagem literária, monstro humanizado

Não existe tal criatura, “O Vampiro”; há apenas vampiros. (AUERBACH, 2019, p. 5)¹⁹

Fiquei num misto de apavorado e fascinado... encantado. Era um homem morto voltando à vida”. (VIANCO, 2008a, p. 346)

Dado o número e a diversidade de produções em que o vampiro aparece na literatura e na produção cultural para adultos, jovens e até crianças (conforme já mencionado na introdução desta tese), é tarefa extensa abordá-las do ponto de vista analítico, já que, para tal, precisamos considerar a origem mítica do vampiro e suas variadas representações em diferentes contextos sociais e culturais, bem como em diversos gêneros textuais, ao longo de séculos. Nesta pesquisa, optei em analisar a constituição das narrativas vampírescas na cultura europeia a partir do século XVIII, no qual se observa o trânsito do vampiro entre uma cultura mítica e oral e a cultura letrada, na qual ele aparecerá em diversos gêneros textuais escritos, não apenas literários. É importante ressaltar que utilizo o termo *trânsito* não no sentido de progresso, de passagem definitiva, mas de um movimento de via dupla, já que este personagem nunca deixará de pertencer à esfera do mito, mas passará a coabitar a esfera ficcional, como doravante perceberemos pela análise de diversos textos.

Por mais estranha que possa parecer essa afirmação – já que a maioria das pessoas não hesitaria em dizer que vampiros são personagens ficcionais, e não seres sobrenaturais – há indícios culturais de que eles permanecem atrelados a um conjunto de crenças que não desapareceu completamente, mas subsiste na cultura popular ou mesmo, inconscientemente, no medo despertado pela fruição das histórias de terror contemporâneas. Claude Lecouteux (2005, p.118-119), historiador e professor que se dedica à história das mentalidades na Europa, menciona que, longe de tais crenças se situarem em um passado distante, no início do século XX, uma enquete feita pelos editores do *Atlas da etnologia alemã* com a seguinte pergunta: “Como se reconhece que um morto vai se transformar em um ser maléfico que atrai para si os vivos?” recebeu 56 respostas, relatando entre os sinais do “reconhecimento” os olhos ou a boca

¹⁹ No original: “There is no such creature as “The Vampire”; there is only vampires”.

do cadáver abertos, sua flexibilidade ou rosto corado muito tempo depois do falecimento; o fato de a sepultura encontrar-se aberta. Sinais que, veremos a seguir, identificam um cadáver como vampiro, na crença de vários povos do leste europeu. O historiador também menciona que, em 1899, em Krassowa, na Romênia, 30 cadáveres foram desenterrados, desmembrados e queimados para colocar fim a uma epidemia e, em 1912, um granjeiro húngaro, julgando-se atacado por fantasmas, “colocou três dentes de alho no cadáver, três pedras na boca e o fixou ao solo, transpassando-o com uma estaca” (LECOUTEUX, 2005, p. 151).

Pode-se argumentar que tais exemplos factuais ocorreram há mais de 100 anos e que, portanto, a existência de vampiros fora da ficção teria caído no esquecimento diante do desenvolvimento científico do século XX. Entretanto, uma reportagem do jornal *The Guardian*, de 15 de agosto de 2015, intitulada “Interview with a real-life vampire: why drinking blood isn’t like in Hollywood” [“Entrevista com um vampiro da vida real: por que beber sangue não é como em Hollywood”] nos mostra que a questão continua viva no imaginário ocidental. O título da reportagem remete ao famoso romance de Anne Rice (*Interview with the vampire*, 1976), adaptado para o cinema em 1994, reforçando, porém, que se trata da “vida real”, e não de ficção hollywoodiana. O texto apresenta os vampiros não como seres sobrenaturais com superpoderes, mas como pessoas normais que sofrem de hematomania, um distúrbio físico-psicológico que a reportagem descreve como “um desejo urgente de beber sangue”, “uma intensa sensação de sede, um vício com sintomas semelhantes à abstinência [de drogas]”²⁰. Ao invés de ataques em becos sombrios, os vampiros reais contam com doações de sangue em condições legal e sanitariamente seguras: “doadores não têm apenas que consentir, mas também fornecer certificados de saúde provando a ausência de doenças sanguíneas genéticas”²¹. A reportagem entrevista Merticus, membro fundador da Atlanta’s Vampire Alliance (AVA), cujo slogan, exposto em seu website, é “a real vampire house” [“uma casa de vampiro real”]²². Em sua entrevista, ele esclarece o que o vampirismo real não é: “não é um culto, uma religião, uma prática perigosa, uma parafilia”²³.

Em outras palavras, Merticus desvincula o vampirismo das esferas sobrenatural, monstruosa e sexual a que comumente foi associado ao longo dos séculos, apresentando-o como

²⁰ No original: “the craving to drink blood”, “an intense thirst-like sensation, an addiction with withdrawal-like symptoms”. WALL, 2015, disponível em <https://www.theguardian.com/society/2015/aug/15/real-life-vampires-interview>, acesso em 22 jun. 2019.

²¹ Ibidem. No original: “donors’ don’t just have to consent, but also provide health certificates proving the absence of blood-borne diseases”.

²² <http://www.atlantavampirealliance.com/main.html>, acesso em 22 jun. 2019.

²³ WALL, 2015. No original: “Not a cult, a religion, a dangerous practice, a paraphilia”.

uma condição física: o simples fato de sentirem necessidade de se alimentarem também do sangue humano, entre outros alimentos mais convencionais. Se essa naturalização da condição vampiresca parece confirmar a ideia de que realmente a figura do vampiro saiu da esfera dos mitos e das crenças para ser desvendado pela ciência e pertencer apenas às narrativas ficcionais, há pequenos trechos dessa reportagem que nos remetem ainda à esfera do sobrenatural, no sentido de exceder a condição natural propagada pelo sentido geral do texto: embora se descreva os procedimentos médicos e burocráticos em que “vampiros reais” se alimentam, ressalta-se que “ainda assim, alimentar-se [de sangue] é um ritual sagrado e sensual”²⁴. Apesar das descrições do vampirismo como uma condição fisiológica, a hematomania, a reportagem se refere à “percepção da natureza vampírica [pelos membros da Aliança] como um **despertar**”²⁵ – “awakening” no original, termo usado por muitas religiões, doutrinas e filosofias para descrever o momento em que alguém se torna consciente de uma realidade espiritual antes desconhecida.

Não se pode ignorar o teor religioso destes termos e dessas imagens, que remetem a um conjunto de crenças que, aparentemente remoto e superado, emerge em discursos e narrativas no século XXI. Para compreender, portanto, o trânsito da personagem vampiresca entre as esferas do mito, da ficção e do discurso científico, é mister percorrer sua presença na cultura europeia, mesmo antes de sua aparição em textos escritos.

1.1. Entre o mito e os textos jurídicos, filosóficos e teológicos

O fascínio exercido pelos vampiros na cultura ocidental, ao longo de séculos e em contextos culturais tão diversos, é algo que desperta perguntas sobre qual sua origem e sua causa. Claude Lecouteux (2005, p. 12) menciona “a reunião de temas ‘eloquentes’” nas histórias de vampiros, como “doença, morte, sexualidade e religiosidade”. Além de eloquentes, tais temas seriam intemporais, na medida em que representam questões inerentes à condição humana, complexas e sem respostas (ou explicações) definitivas: a pulsão para o prazer, em que predomina o lado instintivo, animalesco; a percepção da finitude, a partir da doença e da morte (e o conseqüente temor despertado por ambas); e, em oposição, uma experiência de infinitude ou eternidade, a partir da concepção do sobrenatural e das relações com ele (seja em suas formas divinas ou demoníacas).

²⁴ WALL, 2015. No original: “Still, feeding is a sensual and sacred ritual”.

²⁵ Idem, grifo meu. No original: “Insiders refer to the realization of one’s vampiric nature as an awakening”.

Ao longo deste trabalho, constataremos que, de fato, as histórias de vampiros evocam, senão todos, ao menos um destes temas, desde seus mais remotos registros até as contemporâneas narrativas: a morte. Um bom ponto de partida, portanto, para abordarmos o mito dos vampiros é explicitar sua relação com crenças e rituais fúnebres.

Segundo Lecouteux (2005), em uma perspectiva historiográfica do mito²⁶, o vampiro europeu estaria inserido em um inventário de fantasmas constituído desde a Idade Média, que ele descreve, minuciosamente, como “ancestrais do vampiro”, isto é, fantasmas e monstros da tradição mítica europeia e asiática cujas características foram assimiladas pelo que posteriormente será identificado, para além da cultura europeia, como vampiro²⁷. As duas características recorrentes são a corporeidade desses fantasmas (que, como veremos detalhadamente a seguir, o monge beneditino D. Calmet, em meados do século XVIII, descreve como *revenant en corps*, que podemos traduzir como “assombrações/fantasmas em corpo”) e

²⁶ Utilizo aqui este termo no sentido do que Eliade (2002, p. 7) denominou “mito vivo”, isto é, não na acepção de lenda, fábula ou narrativa *inventada*, mas na de “história verdadeira” (por ser objeto de *crença* de uma comunidade), protagonizada por entes sobrenaturais. Portanto, os mitos formadores da figura do que posteriormente será denominado “vampiro” pertenciam a culturas orais e seu conjunto de crenças, e antecederam seu aparecimento em textos escritos e literários.

²⁷ Lecouteux também se refere a uma diversidade de termos utilizados, em várias culturas, para se referir aos mortos-vivos, os quais apontam diferentes crenças em relação a estas criaturas. Na Estíria, o vampiro era chamado de *strigon*, termo que também pode ser traduzido como “feiticeira” (a relação entre vampiros e a feitiçaria também é marcada no polonês *wiezczy* e no *vischcun*, oriundo da Dalmácia. Na Croácia e na Dalmácia, os termos *vukodlak*, *ukodlak* e *vuk* se originam de “lobo”, o que remete à noção de lobisomem – criatura frequentemente associada ao vampiro na Ucrânia e na Bielorrússia, onde se acreditava que os que fossem lobisomens em vida se tornariam vampiros após a morte. O termo russo *vârkolak* pode ser traduzido por “espectro composto de um cadáver e um demônio” (sendo utilizado tanto para se referir a cadáveres possuídos quanto a lobisomens) e apresenta uma das características mais associadas ao vampiro moderno: é um sanguessuga que pode levar suas vítimas à morte, além de ter poderes como o de diminuir de tamanho a ponto de adentrar as casas das vítimas por frestas e fechaduras (detalhe bastante presente nas narrativas ficcionais como *Drácula*). Os russos ucranianos utilizam o termo *mjertovjec*, que significa “o morto que anda”, para designar um feiticeiro, amaldiçoado pelos parentes ou excomungado que, segundo sua crença, caminha ou cavalga, fazendo barulho com seus ossos e aterrorizando os vivos. Os termos gregos *brucolaque* ou *vrikolacas* designavam zumbis ou fantasmas que atacavam rebanhos; o termo romeno *nosferat*, popularizado por Stoker e sobretudo por Murnau, em seu famoso filme *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922), referia-se ao fantasma de uma criança natimorta que deixava seu túmulo e sugava o sangue de suas vítimas, que emagreciam, declinavam e faleciam. Na Valáquia, *murony* era o nome dado a um morto sanguessuga cuja condição maldita se dava pelo nascimento: em vida, fora filho ilegítimo de dois filhos ilegítimos. É este mito que apresenta um dos aspectos mais difundidos pela cultura de massa sobre os vampiros: acreditava-se que eles eram imortais a não ser que seu coração fosse trespassado por uma estaca de madeira, ou se seu corpo, que apresentava aspecto sadio no caixão muito tempo após o falecimento, fosse queimado. Outro aspecto também popularizado pela literatura e cinema é que o *murony* podia se transformar em animais (como cão, gato, sapo, rã, pulga, piolho, percevejo ou aranha). O termo *opyr* (que aparece na novela *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, como *upyre*) não possui uma etimologia exata, sendo uma das hipóteses a origem no verbo polonês *upierzyck*, “dotar de plumas” e *upior*, “fantasma alado”, remetendo às estriges e feiticeiras da Antiguidade Clássica. A forma *upir*, que teria dado origem ao termo búlgaro *vampir*, tem seu primeiro registro escrito no ano de 1047, em uma obra russa, *O livro da profecia*, de Vladimir Jaroslov (príncipe de Novgorod, noroeste da Rússia) (cf. LECOUTEUX, 2005, cap. 5, “As denominações dos vampiros”, p. 101-111). Entretanto, ressalta Alexander Meireles da Silva (2010, p. 11), a origem do termo *vampir* no folclore não pode ser identificada tão precisamente, por conta da “multiplicidade étnica, religiosa e linguística dos povos eslavos”, que se “manifesta nos termos *uppyr* (russo moderno), *upir* (bielo-russo, tcheco, eslovaco), *upirbi* (ucraniano), *vampir* (búlgaro) e *upirina* (servo-croata), *uppier* (polonês)”.

seu nascimento ou morte ter-se dado em condições inaturais ou malditas. Ao apresentar esse inventário de criaturas do além-túmulo, a partir de relatos oriundos da Idade Média europeia, o historiador ressalta que, inicialmente, o termo *vampiro* era utilizado para designar fantasmas que não tinham, necessariamente, uma “atividade de sanguessuga”, já que traduções de documentos da Europa central e oriental, nesse período, eram “orientadas” e os termos eslavos que designam os fantasmas foram sistematicamente traduzidos por ‘vampiro’ (LECOUTEUX, 2005, p. 80).

Analisando tal diversidade de mitos, o historiador conclui que há entre eles muitos pontos em comum, mas também muitas diferenças, as quais são apagadas na constituição de um amálgama que constituiria a mitologia²⁸ do vampiro a ser difundida pela literatura e pelo cinema. Entretanto, a constituição do vampiro ficcional não ocorre apenas pela seleção e junção de elementos do chamado vampiro folclórico (que de fato são muitos e provenientes de mitos variados), mas pela junção destes com a invenção de outros elementos, por parte de poetas, contistas, romancistas e, posteriormente, cineastas. Esse processo, como já referimos pelo uso da palavra *trânsito* como algo não linear nem progressivo, é repleto de retomadas e rupturas, conforme veremos a seguir na análise de algumas narrativas vampirescas ficcionais. Paul Barber, em seu livro *Vampires, Burial and Death* (2010) menciona algumas das características dos vampiros ficcionais que divergem dos relatos folclóricos (como a cor pálida dos primeiros, enquanto os vampiros folclóricos geralmente têm cor escura ou avermelhada; a estaca ou a luz solar terem se popularizado como formas de matá-los, na literatura e no cinema, enquanto, no folclore, vampiros precisam ser decapitados e queimados, já que seu corpo não vira pó imediatamente, como na ficção).

Apesar da diversidade dos mitos analisados, Lecouteux (2005, p. 104) reforça que, no “campo semântico de ‘vampiro’”, há “noções que encontramos sem cessar nos testemunhos: o morto tridimensional, a tumba, o defunto que não ‘transpassou’” – em suma, a relação da figura do vampiro com a experiência da morte. Nessa mesma perspectiva, Barber (2010) também relaciona os mitos vampirescos com as diversas formas pelas quais as pessoas lidavam com o fenômeno da morte (em termos biológicos, espirituais ou mesmo práticos, como o

²⁸ Utilizo o termo “mitologia” na acepção de um conjunto de narrativas oriundas dos mitos, fixadas pela escrita em um contexto em que estes não são mais “vivos”, isto é, enunciados como verdade ou ritualizados. A constituição de uma mitologia “dessacraliza os mitos, transformando-os em uma série de narrativas que podem ser identificadas como ficcionais, semelhantes às fábulas e contos maravilhosos. Diferentes dos mitos, verdades sustentadas pela crença, e que, a cada novo ritual, podiam modificar-se conforme quem os visualizava, encarnava e proferia, a mitologia se fixa através da escrita e torna-se tema e/ou produto da literatura, perdendo suas funções sócio-culturais de outrora” (TOPAN, 2007, p. 73).

isolamento e/ou eliminação dos cadáveres) em variadas culturas, especialmente as dos povos da Europa e Ásia em cujo folclore (entre a Idade Média e o século XVIII) surgiu a figura do vampiro. Para Barber, as descrições que os muitos relatos sobre esses mortos-vivos apresentam é coerente com o que acontece no processo de decomposição de um corpo humano – entretanto, por não haver conhecimento desses processos biológicos, justificavam-se seus fenômenos visíveis (como inchaço e flexibilidade do cadáver, presença de sangue nos orifícios, especialmente boca e nariz, ruídos ao se mexer no cadáver e principalmente, ao perfurá-lo) por motivos sobrenaturais, e não naturais. Para o autor, as pré-concepções modernas de que, depois da morte, não haveria qualquer atividade ou movimento no cadáver (que não age por vontade própria, mas está à mercê da ação de processos orgânicos e micro-organismos que o fazem mudar de aspecto, forma e tamanho) é que originariam interpretações de que algo sobrenatural gera *vida*, isto é, ações *voluntárias* no corpo, depois da morte (BARBER, 2010, p. 91). Em outras palavras, o que se descreve em muitos dos relatos sobre supostos vampiros – as atividades no cadáver durante o processo de decomposição – seria *real e natural*; as explicações dadas a tais atividades que estariam na esfera do *sobrenatural*.

Ao lermos um desses relatos, do início do século XVIII, feito por um botânico, Pitton de Tournefort, que presenciou uma “autópsia” de um *vrycolaka* na ilha de Mykonos, observamos que seu autor diferencia o que ele observa (um cadáver em decomposição) e a reação popular diante do que eles acreditavam ser um *revenant*:

Quanto a nós, que tínhamos nos colocado perto do cadáver para fazer nossa observação tão precisamente quanto possível, (...) nós respondemos que nós o pensávamos, bem adequadamente, morto. Mas porque nós queríamos curar – ou pelo menos não irritar sua imaginação agitada – nós fingimos para eles que não era surpreendente que o carrasco tivesse percebido algum calor ao remexer as entranhas, que estavam apodrecendo; que não era extraordinário que vapores fossem emitidos, assim com emergem de uma pilha de esterco quando alguém mexe nela; e para o suposto sangue vermelho, ainda era evidente nas mãos do carrasco que não era nada além de uma fétida confusão.

Depois de toda a nossa argumentação, eles ficaram com a ideia de ir para a beira do mar e queimar o coração do cadáver, que apesar dessa execução tornou-se menos dócil e fez mais barulho do que nunca. Eles o acusaram de bater nas pessoas durante a noite, de arrombar portas, e até telhados; de quebrar janelas, rasgar roupas, e esvaziar jarras e garrafas. (...) Porém, eu nunca vi nada tão lamentável quanto o estado dessa ilha. Todos estavam com a cabeça virada, as pessoas mais sábias estavam impressionadas como as outras. Era uma doença comum do cérebro, tão perigosa quanto a loucura ou a raiva²⁹. (BARBER, 2010, p. 22)

²⁹ No original: “As for us, who had placed ourselves near the cadaver to make our observation as precisely as possible, (...) we answered that we thought him quite adequately dead. But because we wanted to cure – or at the least not to irritate their stricken imaginations – we represented to them that it was not surprising if the butcher had perceived some warmth in rummaging about in the entrails, which were putrefying; that it was not extraordinary

No relato, evidencia-se a oposição entre os fenômenos *naturais* observados pelo narrador (consequentes da decomposição em um cadáver) e os fenômenos *sobrenaturais* observados pela população da cidade (os atos do *revenant* para atormentá-la). Nota-se também o juízo do narrador a respeito das crenças dessa população, vistas como superstição, descontrole e loucura. Analisando vários relatos sobre as ações de *revenants* (inclusive por parte daqueles que, diferentemente de Tournefort, acreditavam em sua existência sobrenatural), Barber (2010, p. 87) conclui que, em tais narrativas, sua aparência física é descrita mais homoganeamente do que suas ações ou atividades, que variam entre os diversos mitos, provenientes de diferentes culturas. Isso ocorre, segundo o autor, porque, fisicamente, todos os vampiros, em todas as culturas, são cadáveres; porém, os fenômenos observados nesses corpos mortos são interpretados segundo as especificidades de cada cultura e cada contexto, especialmente para justificar a ocorrência de fatos ruins (configurando-se a ação do *revenant* como um “bode expiatório”) ou de situações inexplicáveis pela lógica corrente.

Portanto, em uma perspectiva psicológica, os mitos vampirescos estão, em variadas culturas, relacionados ao temor dos mortos, especialmente à possibilidade de que, por condições incomuns ou imorais de seu nascimento ou de sua morte, ou por algum descuido dos vivos nos rituais fúnebres, eles pudessem voltar para atormentar e matar seus amigos e entes queridos, ou até mesmo toda a comunidade a que pertenciam. Na segunda parte de seu livro *Totem e tabu*, “O tabu e a ambivalência dos sentimentos”, Freud (2013) sugere uma relação interessante entre as concepções da morte e do demoníaco nas sociedades primitivas (considerando vários autores e estudos antropológicos do início do século XX sobre comunidades tribais da Polinésia e da África). Ao contrário da concepção biológica da morte como natural, isto é, etapa necessária do processo de desenvolvimento, deterioração e renovação da matéria, para o homem primitivo, a morte seria algo inatural e inaceitável; não existiriam “diferenças entre morte violenta e natural na concepção dos selvagens”, assim como para o inconsciente: “mesmo aquele que faleceu de morte natural é uma vítima de assassinato; os maus desejos o mataram” (FREUD, 2013, pos. 1417). Daí a ideia de que os mortos se tornavam inimigos dos vivos, no sentido de os invejarem, quererem vingar-se deles e arrastá-los também para a morte; bem como os

if fumes were emitted, just as such emerge from a dung heap when one stirs it up; and as for the pretended red blood, it was still evident on the hands of the butcher that this was nothing but a stinking mess. After all our reasoning, they were of a mind to go to the seashore and burn the heart of the deceased, who in spite of this execution became less docile and made more noise than ever. They accused him of beating people at night, of breaking in doors, and even roofs; of breaking windows, tearing up clothes, and emptying pitchers and bottles. (...) However, I have never viewed anything so pitiable as the state of this island. Everyone's head was turned; the wisest people were struck like the others. It was a regular illness of the brain, as dangerous as madness or rage”.

consequentes tabus referentes ao contato com os mortos: em muitas dessas tribos, aqueles que os tocavam (ou mesmo a seus objetos) eram isolados e proibidos de tocar até sua própria comida – pois tudo o que viessem a tocar poderia ser “envenenado” pela morte; noutras, era proibido pronunciar o nome do falecido (o que obrigava aos que portavam o mesmo nome a trocá-lo). Paul Barber (2010, p. 177) menciona que o costume de enterrar os pertences do falecido junto ao corpo ou de queimá-los, em sociedades antigas, revela não apenas a inferência (embora sem explicações racionais) da possibilidade de contágio, no caso de mortes por doenças; mas que “a população [dessas sociedades] considera a morte, em si, transmissível”³⁰.

O temor de evocar ou de estabelecer contato com uma pessoa morta (evidenciado no tabu em tocar seus objetos ou pronunciar seu nome), segundo Freud, relaciona-se, primeiramente, com o “horror natural despertado pelo cadáver e pelas mudanças que logo são observadas nele”, mas iria além disso: seria o medo da “presença ou do retorno do espírito do falecido”, “de sua alma transformada num demônio”, para o qual realizam “um grande número de cerimônias para mantê-lo à distância ou afugentá-lo” (FREUD, 2013, pos. 1348). Ele sugere que essa associação entre mortos e demônios não se verificava apenas nas tribos polinésias e africanas:

Em um livro impressionante, Rudolf Kleinpaul (1898) aproveitou os restos da antiga crença nas almas entre os povos civilizados para demonstrar a relação entre os vivos e os mortos. Também segundo ele, essa relação culmina na convicção de que **os mortos, sedentos de sangue, atraem os vivos para si**. (...) O vivo não se sentia protegido contra a perseguição do morto até que tivesse colocado uma barreira de água que o separasse dele. Por isso se preferia enterrar os mortos em ilhas ou levá-los à outra margem de um rio; as expressões “aquém” e “além” se derivam daí. Uma atenuação posterior limitou a malevolência dos mortos àquelas categorias às quais se tinha de conceder um direito especial ao rancor: os assassinados que perseguem seus assassinos sob forma de maus espíritos e aqueles que morreram em meio a ânsias insaciadas, como é o caso das noivas. Mas originalmente, acredita Kleinpaul, **todos os mortos eram vampiros, todos tinham rancor aos vivos e buscavam prejudicá-los, privá-los da vida**. Foi o cadáver que ofereceu pela primeira vez o conceito de espírito mau. (FREUD, 2013, pos. 1367, grifos meus)

Deixando de lado as terminologias “povos civilizados” e “povos selvagens”, em teoria atualmente superadas, encontramos em Freud, a partir dos estudos de seus contemporâneos, uma tentativa de compreensão das relações culturais com a morte não apenas nas sociedades tribais, mas na sociedade europeia, na qual ele também identifica, aparentemente a partir de um mito grego (a “barreira de água” entre vivos e mortos pode ser o rio Estige, que separa o Hades do reino dos vivos), o temor dos mortos. Nesse sentido, ele considera que os

³⁰ No original: “But the populace regards death itself as communicable”.

rituais fúnebres (lavar e preparar os cadáveres com essências, vestimentas e indumentárias para os ritos; queimá-los ou enterrá-los, fazer-lhes preces e homenagens etc) são as providências tomadas pelos vivos para evitar a perseguição dos mortos.

Lecouteux (2005) apresenta noções semelhantes na descrição das crenças dos povos da Europa meridional e oriental e de alguns povos asiáticos: caso os rituais fúnebres não fossem feitos da maneira correta, isso despertaria a vingança por parte do morto; ou simplesmente deixaria sua alma vulnerável à possessão demoníaca e os vivos, principalmente os que tinham relações com o falecido, à mercê de sua perseguição. Em suma, uma alma não apaziguada torna-se, nesse conjunto de crenças, um vampiro.

Neste ponto, também encontramos no excerto de Freud a ideia, proveniente de Kleinpaul, de que, originalmente, todos os que morrem são vampiros, e que apenas posteriormente tal “malignidade dos mortos” ficaria restrita a categorias “especiais” de mortos, que teriam “direito” ao ressentimento: os que tiveram sua vida interrompida precocemente, por exemplo. Lecouteux (2005) também apresenta tais distinções na sua análise da construção do mito do vampiro a partir da Idade Média europeia, construção esta intimamente relacionada às noções de “boa morte” e “morte má”.

Tais noções fazem parte do imaginário e das crenças medievais de vários povos europeus, e se expandem a outros continentes, com a colonização cristã. A boa morte seria a morte *normal*, no sentido de estar de acordo com o que eram consideradas *normas* da natureza, da sociedade e da moralidade. Em outras palavras, os que morriam velhos (ou ao menos já tendo ultrapassado o marco da vida adulta, o casamento), nos braços da família, deixando reputação honrada e exemplar, tendo “colocado todos os assuntos em ordem, os espirituais e os temporais” e sendo enterrados, com todos os ritos fúnebres seguidos ao pé da letra (“desde a toaleta funerária”), junto aos seus antepassados, em campo santo (LECOUTEUX, 2005, p. 43-47). A morte má, por oposição, seria *anormal*, no sentido de *transgredir essas normas*. Aos mortos precocemente (especialmente os suicidas e os assassinados), a transgressão do princípio de destino: a crença de que cada ser teria um tempo prescrito para sua vida material, tempo esse que não pode ser interrompido sem “consequências nefastas e perigosas” (ibidem, p. 40). A transgressão também pode começar em vida, no sentido moral: assim, todos “os marginais, os sacrílegos, os ciumentos, os que foram maltratados em vida e sentem vontade de se vingar, (...) aqueles que deixaram uma tarefa inacabada, uma promessa não cumprida” (ibidem, p. 41-42), enfim, todos os criminosos, os incomuns, os divergentes, à margem da ordem de suas sociedades – todos eles podem se tornar, depois da morte, mortos malditos, recusados pelo

além-túmulo, impedidos de concluir o “transpasse”, no sentido etimológico do termo, ou seja, passagem para o outro lado” (ibidem, p. 40).

Dessa forma, o temor dos mortos que está relacionado ao mito do vampiro se reafirma em sua condição de cadáver que permanece, isto é, que não se decompõe, não desaparece, configurando-se em presença física, portanto impossível de ser ignorada, da morte entre os vivos. Nesse sentido, torna-se um “significante”, segundo o psicanalista Max Kohn (2012, p. 303),

de uma fronteira mais ou menos porosa ou estanque entre os vivos e os mortos, sem suturar a circulação entre os dois. (...) O vampiro concentra e canaliza nele, como poder, figura e imagem também, tudo o que há de indeterminação em nós quanto à distinção entre a vida e a morte, todo um vazio entre a vida e a morte.

Nessa condição de *cadáver permanente*, o vampiro também remete a um paroxismo insolúvel: é um morto-vivo – criatura que morreu e não pode voltar a pertencer ao mundo dos vivos, mas que também não pode completar o ciclo da morte, fazer “a passagem para o outro lado”. Nesse sentido, o vampiro personificaria não apenas o medo universal da morte, mas também o medo de uma vida infinita:

Eternamente vivos, eles incorporam não o medo da morte, mas o medo da vida: seu poder e sua maldição são sua vitalidade não-mortal. De Varney a Drácula (particularmente na entonação de Bela Lugosi), do desencantamento idealizado de Chelsea Quinn Yarbro, Conde Saint-Germain, a Lestat e seus amigos, vampiros desejam morrer, pelo menos em certos sentidos, infectando leitores com medos de suas próprias vidas intermináveis. (AUERBACH, 2019, p. 5)³¹

Nesse paroxismo, representa “uma inquietude que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, de um deslocamento” (LECOUTEUX, 2005, p. 15). Em outras palavras, o vampiro, ser marginal entre a vida e a morte, “banido pela sociedade dos mortos e dos vivos”, rejeitado pelo além e pela terra que “se recusa a consumi-lo” (ibidem, p. 162), desafia a ordem natural, em sua contraditória condição de “um não morto ainda vivo” (KOHN, 2012), mas também a lógica, configurando-se como “um rasgo na trama das certezas científicas, tão solidamente tecida que parecia jamais dever sofrer o assalto do impossível” (CAILLOIS, apud, LECOUTEUX, 2005, p. 15).

³¹ No original: “Eternally alive, they embody not fear of death, but fear of life: their power and their curse is their undying vitality. From Varney to Dracula (particularly as Bela Lugosi intones him), from Chelsea Quinn Yarbro’s disenchanting idealista, Count Saint-Germain, to Lestat and his friends, vampires long to die, at least in certain moods, infecting readers with fears of their own interminable lives”.

É exatamente essa sensação de “assalto do impossível” diante das certezas científicas que faz com que o mito vampiresco ganhe maior importância no debate filosófico, científico e teológico no século XVIII, antes de transitar para os textos ficcionais. É importante também mencionar que o interesse pelos vampiros aumentou a partir dos Tratados de Carlowitz (1699) e Passarowitz (1718), com os quais o império Habsburgo conquistou a posse de territórios antes dominados pelos turcos: no primeiro, parte da Hungria; no segundo, o norte da Bósnia, da Valáquia (atual Romênia) e da Sérvia. Essa nova configuração política possibilitou um maior contato dos países da Europa Ocidental com estes, do leste europeu (BRAGA, 2016, p. 694). As tropas austríacas, remanescentes na região até 1739, começaram a presenciar e, posteriormente, relatar as práticas de exumação de cadáveres amaldiçoados que eram “mortos” novamente (por decapitação ou queima), atraindo estrangeiros letrados [*literate outsiders*] que passaram a frequentar tais exumações (BARBER, 2010, p. 5).

Portanto, se os mitos relacionados aos “fantasmas em corpo” são muito antigos, diversos e internalizados nas culturas orais em que se originaram, eles transitam para uma cultura letrada entre os séculos XVII e XVIII, a partir do momento em que começam a aparecer em textos escritos por pessoas “doutas” ou, para usar outra expressão corrente nos textos da época, “dignas de fé”, isto é, autoridades políticas, militares ou eclesiásticas, ou membros das classes economicamente dominantes. Segundo Braga (2017, p.20),

se houvesse apenas narrativas providas dos camponeses, elas não seriam consideradas como possuidoras de seriedade e poderiam, sem maiores problemas, ser ignoradas e/ou taxadas como superstições. Entretanto, testemunhas de crédito traziam um estatuto de verdade para os relatos.

A nova configuração política formada a partir dos Tratados de Carlowitz (1699) e de Passarowitz (1718), possibilita, portanto, uma circulação de narrativas vampirescas “possuidoras de seriedade” porque propicia uma maior circulação de autoridades e pessoas letradas entre países do leste e do oeste europeu – cujos testemunhos e interpretações da realidade eram dignas de serem debatidas e analisadas. A proliferação desses relatos e debates gerou, no século XVIII, uma “mania dos vampiros” – termo utilizado por Voltaire, e retomado na expressão *vampire craze*, utilizada por Barber (2010, p. 5):

A mania dos vampiros [*vampire craze*], em outras palavras, foi um “evento midiático” primitivo, no qual europeus educados se tornaram conscientes de práticas que não eram de forma alguma de origem recente, mas que tinham sido

oferecidas [a conhecimento], pela primeira vez, por representantes eficazes em relações públicas³².

A quantidade e importância desses textos (bem como o embate entre esse tema “impossível” e as certezas científicas) podem ser sentidas no fato de Voltaire ter inserido no seu *Dictionnaire Philosophique*, de 1764, o verbete “Vampiro”, bem como no seu teor irônico:

Quê! Foi no nosso décimo oitavo século que houve vampiros! Foi depois do reinado dos Locke, dos Shaftesbury, dos Trenchard, dos Collins; foi durante o reino dos Alembert, dos Diderot, dos Saint-Lambert, dos Duclos, que se acreditou nos vampiros, e que o reverendo padre dom Augustin Calmet, padre beneditino da congregação de São Vannes e de São Hidulphe, abade de Sénones, abadia de cem mil libras de renda, vizinha de duas outras abadias de mesma receita, imprimiu e reimprimiu a história dos vampiros com a aprovação da Sorbonne, assinado por Marcilli! (VOLTAIRE, 1819, p. 447)³³

O fato é que, em pleno século XVIII, conhecido na historiografia europeia como “Século das Luzes”, o “reino” da filosofia e da ciência não impediram que episódios notáveis tenham sido explicados, por tais autoridades, não pela razão, mas pelos mitos vampirescos já descritos neste trabalho. Uma das hipóteses defendida por Lecouteux (2005, p. 158) é a da reafirmação dessas crenças diante do recuo do pensamento religioso, a partir do questionamento de suas concepções de vida e morte e o estabelecimento de “novos dogmas” a partir da ciência. Tais episódios envolvem tanto epidemias que causaram a mortandade de muitas pessoas, quanto o avivado interesse intelectual pela morte, a partir de novas teorias desenvolvidas pela biologia e pela medicina.

Durante a Idade Média, as populações europeias foram vítimas de diversas epidemias com alta mortandade, especialmente as de peste bubônica e cólera. Não raro, razões sobrenaturais (como a ação demoníaca ou castigo divino) foram evocadas para explicá-las, e isso não foi diferente em várias cidades da Europa oriental durante o século XVIII. Segundo Lecouteux (2005, p. 167), há uma “onipresença da noção de doença e de epidemia nas histórias de vampiros”, considerando-se o primeiro falecido o responsável pelas mortes seguintes,

³² No original: “The vampire craze, in other words, was an early “media event”, in which educated Europeans became aware of practices that were by no means of recent origin, but had simply been provided, for the first time, with effective public-relations representatives”.

³³ No original: “Quoi! C’est dans notre dix-huitième siècle qu’il y a eu des vampires. C’est après le règne des Shaftesbury, des Trenchard, des Collins; c’est sous les règnes de d’Alembert, des Diderot, des Saint-Lambert, des Duclos, qu’on a cru aux vampires, et que le révérend père dom Augustin Calmet, prêtre bénédictin de la congrégation de saint Vannes et de saint Hidulphe, abbé des Sénones, abbaye de cent mille livres de rentes, voisine de deux autres abbayes du même revenu, a imprimé et réimprimé l’histoire des vampires avec l’approbation de la Sorbonne, signée Marcilli!”

ocorridas depois de seu cadáver ser exumado e queimado, sendo que este ato, em si, era o que propagava a doença, já segundo as ideias científicas da época, embora ainda não existisse ainda a noção de contágio por um bacilo ou vírus. A medicina, neste período, interessa-se pela definição da morte e suas causas para evitar o enterro de pessoas ainda vivas, vítimas de catalepsia, por exemplo, que apresentavam sinais clínicos de morte, mas retornariam à vida. Tratados de medicina, como o escrito por Jacques Bénigne Vinslow e publicado em 1742, abordam questões como essa, apresentando os mastigadores não como fantasmas, mas como “enterrados vivos que, no seu desespero, devoraram as mãos e a mortalha” (LECOUTEUX, 2005, p. 158).

Embora as explicações científicas se multipliquem a partir do século XVIII, isso não parece ser suficiente para que as pessoas abandonem suas crenças na ação dos mortos-vivos na proliferação das doenças e da morte. Além dessas crenças não desaparecerem porque “estruturam um pensamento, veiculam uma mensagem de (...) consolação e justiça, em suma, desempenham importante papel no seio da sociedade” (LECOUTEUX, 2005, p. 158), podemos mencionar também um fator cultural: a grande influência do cristianismo, sua visão de mundo e seus valores sobre as sociedades europeias do período. Segundo o historiador francês Robert Muchembled (2001, p. 191), a caça às bruxas promovida pelas igrejas católica e protestantes, que estaria em declínio nos países europeus ocidentais (onde a Inquisição viveu seu auge entre os séculos XVI e XVII), expande-se pelas regiões orientais e centrais da Europa, que

viram a tardia multiplicação das fogueiras de feitiçaria, ligadas ao conceito satânico. Enquanto elas em geral se extinguiram antes do final do século XVII no oeste, a Polônia registrou 55% das perseguições conhecidas entre 1676 e 1725 e um paroxismo foi atingido entre 1710-1750 na Hungria.

Cronologicamente, a emergência da caça aos vampiros, no século XVIII, coincidiria com o declínio da caça às bruxas na Europa e a substituiria: mantendo o mesmo *modus operandi* das execuções das bruxas, as exumações dos corpos dos vampiros, sua mutilação e queima satisfariam uma necessidade coletiva de explicação e expiação dos males, manifestos, muitas vezes, nas epidemias (LAMBRECHT, 1995; KLANICZAY, 1997, apud LECOUTEUX, 2005, p. 159). Nesse sentido, a eliminação de vampiros funcionaria como um “assassinato coletivo” (GIRARD, apud LECOUTEUX, 2005, p. 152-153): abatidos por um flagelo, a comunidade, representada na figura de um carrasco, elimina um ser que sintetiza a culpa pelos males sofridos, como se “tivesse a necessidade de proceder a um assassinato

coletivo a intervalos regulares, de purgar-se de suas taras e suas angústias apontando uma vítima em seu seio”.

Para se compreender como ocorreu essa “caça aos vampiros” e como isso passou dos mitos e ritos de determinadas comunidades para uma cultura letrada que circulou pela Europa, descrevo a seguir um de seus casos mais famosos. Em 1731, uma comissão científica, liderada pelo cirurgião do Regimento de Campo da Infantaria Austríaca, Johannes Fluchinger, dirigiu-se à região de Medvegia, na Sérvia turca, para investigar a morte de 17 pessoas, em decorrência dos ataques de Arnold Paole, soldado falecido que, segundo a crença local, teria, nos quarenta dias subsequentes à sua morte, voltado como morto-vivo para sugar o sangue das pessoas de sua vila: “Parti com dois oficiais e dois cirurgiões e realizei esse inquérito em presença do capitão Gorschitz, da companhia dos heiduques Stallhaltar, do Hadnagi Bariactar e dos anciãos da aldeia. Ouvi o que diziam” (*Visum & Repertum*, 1732, apud LECOUTEUX, 2005, p. 180). Depois de ouvir testemunhas, exumar corpos e examiná-los, Fluchinger ordenou a destruição deles e redigiu um relatório, apresentado ao rei em 1732:

Acabado o exame, alguns ciganos presentes cortaram a cabeça dos vampiros e as queimaram, assim como os corpos, e depois jogaram as cinzas no rio Morava; recolocaram os corpos putrefatos nos seus túmulos. Tal fato **atesto com o cirurgião adjunto que me assistiu. Actum ut supra.**

Johannes Fluchinger, cirurgião-mor do honorável Regimento de Infantaria de Fürstenbuschl.

Nós, abaixo assinados, **atestamos pela presente declaração** que tudo o que o cirurgião do honorável Regimento de Infantaria de Fürtenbuschl, assim como seus dois assistentes co-signatários, constataram anteriormente **a propósito dos vampiros, corresponde à realidade em todos os pontos, e que eles, em nossa presença, investigaram e examinaram.** Para confirmar, assinamos de próprio punho.

Belgrado, 26 de janeiro de 1732.

Büttener, primeiro-tenente do honorável Regimento de Alexandre

(de Wutemberg)

J. H. de Lidenfels, porta-bandeira do honorável Regimento de Alexandre

(de Wutemberg)

(Ibidem, p. 185-186, grifos meus)

O trecho acima corresponde ao final do relatório e, como podemos perceber, apresenta explicitamente marcas textuais de um documento oficial e burocrático, com os termos “atesto/atestamos”, “abaixo assinados” e menções aos nomes completos e respectivos cargos das honoráveis pessoas que “dão fé” dos insólitos acontecimentos narrados. Além disso, o

atestar, por parte de alguém com nome, sobrenome e patente militar, que tudo o que foi descrito sobre os vampiros, conforme o relatório, “corresponde à realidade em todos os pontos” traz à descrição um valor de verdade. É como se, indiretamente, esse documento afirmasse, não com os termos da fé, mas com termos jurídicos, a existência dos vampiros.

Essa não foi a única investigação seguida por exumação e queima de corpos de supostos vampiros, nem o único relatório oficial produzido por autoridades sobre o tema. Relatos compilados por Dom Augustin Calmet (1751) mencionam procedimentos oficiais e jurídicos na investigação de casos de vampirismo, até mesmo anteriores ao caso de Arnold Paole, como os publicados na obra *Magia Posthuma*, por Charles Ferdinand de Schertz, em 1706:

O autor que eu mencionei [Schertz] examina a coisa em Jurisconsulta e reflete muito sobre o fato e sobre o direito. (...)

Todavia, não se procede sem forma de justiça: cita-se e ouve-se as testemunhas, examina-se as razões; considera-se os corpos exumados, para ver se neles se encontram as marcas ordinárias, que fazem conjecturar que são estes que molestam os vivos, como a mobilidade, a flexibilidade nos membros, a fluidez no sangue, a incorrupção nas carnes. Se estas marcas forem encontradas, [os corpos] são entregues ao carrasco, que os queima. (CALMET, 1751, p. 34/37)³⁴.

Nota-se, no excerto acima, que Calmet tanto faz menção aos procedimentos “da razão e do direito” (o ouvir as testemunhas, o exumar e examinar os corpos, reconhecer as marcas e entregar ao carrasco para queimá-los) quanto às marcas do vampirismo (a ausência da rigidez cadavérica, a incorrupção do corpo e este estar cheio de fluido sanguíneo). Muitos relatos, seguindo a mesma estrutura, surgirão na Europa, entre o final do século XVII e início do século XVIII, evidenciando, segundo Lecouteux (2005, p. 149), que a eliminação dos vampiros passa a ser

inteiramente ritualizada: cada etapa da operação se desenvolve segundo um procedimento bem ancorado na realidade: há intervenção das autoridades, às quais se pedem socorro e proteção; estas autorizam a exumação, designam os executores, às vezes os acompanham ou nomeiam representantes. (...) Matar o vampiro é uma ação jurídica, às vezes precedida de um processo em que o morto é acusado de perturbação ou de assassinato; o tribunal ouve as testemunhas, mas, nos documentos que examinamos, não há nenhum vestígio da existência de um advogado de defesa, e por vezes a família se opõe vigorosamente à exumação e interpõe um recurso (...).

³⁴ No original: “L’Auteur que j’ai nommé, examine la chose em Jurisconsulte; & raisonne beaucoup sur le fait & sur le droit. (...)”

Toutefois on n’y procede pas sans forme de justice: on cite & on entend les témoins; on examine les raisons; on considere les corps exhumés, pour voir si l’on y trouve les marques ordinaires, qui font conjecturer que ces sont ceux qui molestent les vivans, comme la mobilité, la souplesse dans les membres, la fluidité dans le sang, l’incorruption dans les chairs. Si ces marques se rencontrent, on les livre au bourreau, qui les brûle”.

Apesar de a Igreja Católica e as autoridades imperiais austríacas pronunciarem-se contrárias a tais práticas, consideradas bárbaras (BRAGA, 2016, p. 695), tais exumações e queimas de cadáveres se propagam, bem como seus relatos, especialmente o do caso de Arnold Paole, que, depois de apresentado ao rei da Prússia em 1732, é publicado no mesmo ano em Belgrado e em Berlim, pela Sociedade Real Prussiana de Ciências, e será reproduzido em obra intitulada *Visum & Repertum* [Visto e descoberto], que circulará pelo continente europeu, tornando-se alvo de discussões e ataques, levando nobres, filósofos, padres e teólogos a escreverem sobre vampiros (LECOUTEUX, 2005, p. 13; SILVA, 2010, p. 21-23). Duas obras relevantes, nesse sentido, são as *Lettres Juives* [Cartas Judaicas], de Jean-Baptiste de Boyer (1736), conhecido como Marquês d’Argens, e a *Dissertazione sopra i Vampiri* (1744)³⁵, do Monsenhor Giuseppe Davanzati, arcebispo italiano da cidade de Trani, cuja obra e erudição foram elogiadas em carta pelo papa Bento XIV. Este, em um esforço de livrar o catolicismo “de superstições e práticas pagãs”, emitiu uma declaração afirmando “que os vampiros não seriam nada além de alucinações e acusou os padres orientais de incentivar crenças com o objetivo de lucrar com os exorcismos – e outros procedimentos – realizados” (BRAGA, 2016, p. 698). Davanzati, na mesma direção das ideias do pontífice, conclui que a crença nos malefícios dos mortos-vivos devia-se “à corrupção, credulidade, baixo nível educacional e alimentação deficiente dos camponeses” (ibidem, p. 698).

Mas a obra mais abrangente no tema, e também a mais conhecida (haja vista sua menção no *Dictionnaire Philosophique*, de Voltaire) foi a do já citado Dom Augustin Calmet: *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons e des esprits, et sur les revenants, et vampires de Hongrie, de Moravie, et etc.* Publicada em 1746, ganhou uma segunda edição apenas 3 anos depois; mas foi com a terceira edição, revista, ampliada e publicada em dois volumes, em 1751, que a obra ganhou mais visibilidade. Nela, o sacerdote francês compila relatos, cartas, testemunhos, documentos e as principais publicações sobre vampiros até a metade do século XVIII, analisando-as a partir dos dogmas católicos e propondo-se a “examinar o assunto seriamente sem rejeitar tudo de início, como o fizeram outros pesquisadores, em suas palavras, pretensiosos”, afirmando que não se poderiam ignorar relatos que apresentavam “tantas informações jurídicas”, nem somente explicá-los “pelas superstições da população”

³⁵ Segundo Braga (2016, p. 698), a *Dissertazione* de Davanzati começou a ser escrita em 1739, e não há dados precisos de quando foi concluída. Embora publicada oficialmente apenas em 1744, a obra circulou antes em formato manuscrito.

(BRAGA, 2016, p. 699). Ao longo de seu tratado, Calmet acaba por refutar a existência dos vampiros, porém, não de forma definitiva e contundente; ao contrário, como veremos a seguir, mostra-se, de fato, ambíguo em relação ao tema: nesse trecho do prefácio do segundo volume, por exemplo, ele parece afirmar a probabilidade da existência dos vampiros:

(...) conta-se sobre eles [vampiros] particularidades tão singulares, **tão detalhadas, e revestidas de circunstâncias tão prováveis e de informações tão jurídicas**, que não se pode **quase** se recusar à crença que se tem nestes países, que estes *Revenants* **parecem** realmente sair de seus túmulos e produzir os efeitos que deles se publica. (CALMET, 1751, p. vi, grifos meus)³⁶.

Nota-se que, enquanto o autor coloca as “circunstâncias prováveis” e as “informações jurídicas” sobre os casos de vampirismo, ele relativiza essa afirmação com os modalizadores “quase” e “parecem”. Já outro trecho, do capítulo IV do segundo tomo, é bem mais afirmativo em relação à existência dos vampiros:

Essas pessoas retornam nos seus próprios corpos; são vistos, conhecidos, exumados, fazem-se seus processos, se trespassa-os pela estaca, cortam-se suas cabeças e são queimados. É, portanto, **não apenas possível, mas muito verdadeiro e real** que eles apareçam em seus próprios corpos. (CALMET, 1751, p. 16, grifos meus)³⁷.

Porém, um trecho do capítulo XI, citando as *Lettres Juives*, refuta de forma explícita a existência dos vampiros:

Há dois diferentes meios para destruir a opinião sobre estes supostos *Revenants* e mostrar a impossibilidade desses efeitos, que se faz produzir nos cadáveres totalmente privados de percepção. O primeiro é explicar pelas causas físicas todos os prodígios do Vampirismo; o segundo é negar totalmente a veracidade dessas histórias; e este último é sem dúvida o mais certo e o mais sábio. Mas (..) há pessoas a quem a autoridade de um certificado dado pelas gentes do lugar parece uma demonstração evidente da realidade do conto mais absurdo (...)³⁸. (Idibem, p. 46)

³⁶ No original: “(...) l’on en raconte des particularités si singulieres, si détaillés, & revêtues de circonstances si probables, & d’information si juridiques, qu’on ne peut presque pas se refuser à la croyance que l’on a dans ces pays, que ces Revenants paroissent réellement sortir de leurs tombeaux, & produire les effets qu’on en publie”.

³⁷ No original: “Ces personnes reviennent dans leurs propres corps; on les voit, on les connoit, on les exhume, on leur fait leur procès, on les ampale, on leur coup la tête, on les brûle. Il est donc non seulement possible, mais très-vrais & très-réel, qu’ils apparoissent dans leur propres corps”.

³⁸ No original: “Il y a deux différents moyens pour détruire l’opinion de ces prétendus Revenants, & montrer l’impossibilité des effets, qu’on fait produire à des cadavres entièrement privés des sentiments. Le premier est d’expliquer par des causes physiques tous les prodiges du Vampirisme; le second est de nier totalement la verité de ces Histoires; & ce dernier parti est sans doute le plus certain & le plus sage. Mais (...) il y a des personnes à qui l’autorité d’un certificat donné par des gens en place paroît une démonstration évidente de la réalité du conte le plus absurde (...)”.

Em seguida, no capítulo XII, ainda citando Boyer, ao analisar a narração da morte dos “supostos Mártires do Vampirismo”, percebe “os sintomas de um fanatismo epidêmico”, e considera que “a impressão que a crença tem sobre eles é a verdadeira causa de sua perda” (CALMET, 1751, p. 54)³⁹. O uso da palavra “supostos”⁴⁰ se contrapõe aos termos “possível”, “verdadeiro” e “real” utilizados anteriormente, mas é o termo “fanatismo epidêmico” que evidencia a descrença (que, nesse caso, ficamos em dúvida se é apenas de Boyer), colocando as vítimas dos vampiros como neuróticas, pessoas que se deixavam impressionar pelas superstições populares a ponto de adoecerem. No mesmo capítulo, cita como compreensível que os povos antigos cressem em vampiros, já que “eles acreditavam que os mortos comiam em seus túmulos, que eles podiam retornar, visitar, consolar, instruir, inquietar os vivos”⁴¹; mas, descrevendo tais crenças antigas como “quiméricas e fora de toda verossimilhança”⁴², afirma que “o retorno dos Vampiros é insustentável e impraticável”⁴³ (CALMET, 1751, p. 54-55).

Além de Boyer, diversos autores revelam o ceticismo da classe letrada francesa em relação aos relatos vampirescos, do qual o *Dictionnaire Philosophique* de Voltaire talvez seja a expressão mais direta e irônica. O filósofo se refere a eles como “moda dos vampiros” e que, depois da maledicência, nada se propaga mais que “a superstição, o fanatismo, o sortilégio e os contos de fantasmas” (VOLTAIRE, 1819, p. 447-448). Mas é na descrição que faz, ao longo do verbete, das características dos vampiros e suas origens, que se encontram passagens cheias de crítica e humor:

Os vivos sugados emagreciam, empalideciam, caíam em consumição, e os mortos sugadores engordavam, ganhavam cores vermelhas, ficavam totalmente apetitosos. Era na Polônia, na Hungria, na Silésia, na Morávia, em Autriche, na Lorrânia que os mortos tinham essa comida fina. Não se ouve de jeito nenhum falar de vampiros em Londres, nem mesmo em Paris. Suponho que nessas duas cidades houve os agiotas, os tratantes, as pessoas do comércio que sugam em pleno dia o sangue do povo, mas eles não estavam mortos de jeito nenhum, muito menos corrompidos. Esses sugadores reais não moravam em cemitérios, mas palácios bem agradáveis.

A dificuldade está em saber se é a alma ou o corpo do morto que comia. Foi decidido que era uma e outro. Alimentos delicados e pouco substanciais, como os merengues, o creme fouettée, e as frutas fondans, eram para a alma; os rosbifes eram para o corpo. (...) (VOLTAIRE, 1819, p. 447 e 451, respectivamente)⁴⁴

³⁹ No original: “prétendus Martyrs du Vampirisme” e “les symptômes d’un fanatisme épidémique, & je vois clairement que l’impression que la crainte fait sur eux, est la vraie cause de leurs perte”.

⁴⁰ No original: “prétendus”.

⁴¹ No original: “ils croyoient que les morts mangeoient dans leurs tombeaux, qu’ils pouvoient revenir, visiter, consoler, instruire, inquiéter les vivans”.

⁴² No original: “chimérique, & hors de toute vraisemblance”.

⁴³ No original: “le retour des Vampires est insoutenable & impraticable”.

⁴⁴ No original: “Les vivans sucés maigrissaient, pâlissaient, tombaient en consommation, et les morts suceurs engraisaient, prenaient des couleurs vermeilles, étaient tout-à-fait appétissans. C’était en Pologne, en Hongrie, en

Como se pode perceber nos trechos, Voltaire considera mais preocupantes os nobres franceses e ingleses que exploram o povo à plena luz do dia, do que os vampiros do leste europeu que saem dos cemitérios à noite para sugar o sangue dos vivos. Em trecho já citado anteriormente, Voltaire critica Calmet e o grande sucesso de vendas de sua *Dissertations...*, e sua provável influência na propagação da “moda dos vampiros”. Ao colocar argumentos de diversos autores, tantos favoráveis quanto contrários à existência dos vampiros, ora explicando os “sintomas” do vampirismo pela ciência da época, ora reproduzindo testemunhos sobre vampiros de “gente digna de fé”, Calmet não atinge seu objetivo, que é também o da Igreja Católica, nesse momento: refutar a ideia de que vampiros existem, elucidando as superstições por argumentos teológicos. Os muitos relatos minuciosos de cadáveres corados, flexíveis e cheios de sangue encontrados em seus túmulos após meses e até anos depois de suas mortes, suas façanhas para atormentar os vivos e sugar-lhes o sangue; bem como a afirmação de que tais relatos são reproduções fiéis do testemunho de fatos atestados juridicamente por pessoas probas, ainda que depois ele apresente outros documentos que os refute, provavelmente incitaram ainda mais a imaginação popular e contribuíram para que artistas e escritores também participassem da “moda dos vampiros”, que, na ficção, tem perdurado desde o século XVIII.

Entretanto, é importante ressaltar que não houve uma simples continuidade, uma colagem dos diversos mitos vampirescos na constituição do vampiro ficcional, tampouco uma ruptura definitiva com esse universo mítico; mas um processo de apropriação inventiva em que se observa a utilização de elementos das crenças folclóricas, que são ressignificados ao serem mesclados a elementos novos, fruto da criação ficcional de poetas e, principalmente, dos contistas e romancistas, a partir do século XVIII, conforme veremos a seguir, na análise de diversas produções literárias sobre vampiros. Tais publicações, segundo Braga (2017, p. 29), produzem a lenda moderna do vampiro, “fruto de uma série de interpelações entre saberes e lendas que, posteriormente, foi apropriada pela literatura de horror”: mais do que o “sistema de crenças culturais” do leste europeu, foram as publicações do ocidente que “modificaram as lendas, transformando-as no que conhecemos hoje”.

Silésie, en Moravie, en Autriche, en Lorraine, que les morts faisaient cette bonne chère. On entendait point parler de vampires à Londres, ni même à Paris. J'avoue que dans ces deux villes il y eu des agioteurs, des traitans, des gens d'affaires, qui sucèrent en plein jour le sang du peuple, mais ils n'était point mort, quoique corrompus. Ces suceurs véritables ne demeuraient pas dans des cimetières, mais dans des palais fort agréables”.

“La difficulté était de savoir si c'était l'âme ou le corps du mort qui mangeait. Il fut décidé que c'était l'un et l'autre. Les mets délicats et peu substantiels, comme les merengues, la crème fouettée, et les fruits fondans, étaient pour l'âme; les rost-bif étaient pour les corps”.

Depois da repercussão das obras não ficcionais citadas até aqui, a lenda moderna do vampiro começa a se construir nos textos literários, primeiro, na poesia, em meados do século XVIII, inclusive na obra de poetas renomados, como Goethe, em seu poema “A noiva de Corinto”, de 1797. Como a discussão de tratados acadêmicos sobre vampiros aparece nas universidades da Alemanha no princípio do século XVIII⁴⁵, é neste país que se publica o primeiro poema de temática vampiresca, *Der Vampir* [O vampiro], de autoria de Heinrich August Ossenfelder. O texto foi encomendado por Christlob Mylius, editor do jornal *Der Naturforscher* [O Cientista], para acompanhar um artigo sobre relatos de ataques de vampiros, ambos publicados em 1748 (SILVA, 2010, p. 212). Posteriormente, no século XIX, os textos acadêmicos sobre os vampiros dão lugar a seu aparecimento na prosa literária, começando pelo conto de Polidori, “O vampiro”, publicado em 1819 na *New Monthly Magazine*, considerado o primeiro texto em língua inglesa a abordar a temática vampiresca. Depois disso, são escritos e lançados (citando os textos mais populares sobre o tema, que ainda hoje são publicados e mencionados em estudos) os contos *La morte amoureuse*, de 1836, do francês Théophile Gautier, e “A família do Vourdalak”, do russo Alexis Tolstói, de 1839; o folhetim de James M. Rymer, *Varney, the vampire – the feast of blood* (1847, considerado o primeiro romance sobre o tema); o poema em prosa *Les chants de Maldoror*, de 1868-69, de Lautréamont; a novela *Carmilla*, do irlandês Sheridan Le Fanu (1872), o romance *Le Capitaine Vampire* (1879), da francesa Marie Nizet e, enfim, o famoso *Dracula*, do irlandês Bram Stoker (1897).

Depois da publicação do romance de Bram Stoker, a figura do vampiro se populariza não apenas na cultura europeia, mas, no século XX, torna-se uma personagem intercontinental, de forma que muitos autores, de diferentes nacionalidades, começam a escrever sobre vampiros; além disso, no mesmo século, encontra o gênero que mais a tornará popular ao redor do mundo, a narrativa cinematográfica: calcula-se que, até meados dos anos 1990, foram produzidos uma média de 650 filmes sobre vampiros desde o início do cinema (SCHIMIDT, apud LECOUTEUX, 2005, p. 11).

⁴⁵ No capítulo XIV do 2º volume da *Dissertation...*, há menção ao debate universitário na Alemanha em torno do tema dos vampiros: “Um pouco antes ele disse que, em 1732, descobriu-se ainda os Vampiros na Hungria, na Morávia, e na Sérvia Turca; que este fenômeno é tão averiguado que não se pode dele duvidar; que diversos Físicos Alemães compuseram grossos volumes em Latim e Alemão sobre esta matéria; que nas Academias e Universidades Germânicas ainda ressoam hoje os nomes de Arnold Paul, de Stanoske filha de Sovitzo (...)”. No original: “Un peu auparavant il dit qu’en 1732 on découvrit encore des Vampires dans la Hongrie, la Moravie, & la Servie Turque; que ce phénomène est trop bien avéré pour qu’on en puisse douter; que plusieurs Physiciens Allemands ont composé d’assez gros volumes en Latin & em Allemand sur cette matière; que les Académies & les Universités Germaniques retentissent encore aujourd’hui des noms d’Arnold Paul, de Stanoske fille de Sovitzo (...)”.

1.2. O vampiro na literatura moderna: o sangue e a sedução

As primeiras publicações literárias, na Europa, que fazem menção à figura do vampiro são poemas. Neles, encontramos tanto a caracterização do vampiro como um *revenant*, um fantasma, um morto que retorna para buscar os vivos (tal qual aparece em muitas crenças discutidas na primeira parte deste capítulo), quanto a de um sugador de sangue, definição comum à lenda moderna do vampiro – embora a sucção sanguínea já apareça como traço do vampiro folclórico, em alguns mitos (como os *vârkolak*, os *nosferat* e os *murony*⁴⁶), ainda que mencionada indiretamente, pela descrição de sangue líquido na boca e nariz do cadáver, ou pela presença abundante de sangue em seu caixão ou no corpo, a ponto de inchá-lo:

O sangue líquido é considerado uma evidência dos hábitos de sucção sanguínea do vampiro. É especialmente persuasivo quando (...) é observado em conjunto com a tendência de estar redondo e inchado (...), bem diferente dos vampiros da ficção. (...) Norbert Reiter cita a visão dos eslavos do sul de que o vampiro ‘não tem ossos, mas é um saco cheio de sangue que vem à existência quando o demônio puxa a pele de um determinado cadáver e o explode’”. (BARBER, 2010, p. 41-42)⁴⁷

Além da tradição folclórica mencionar a sucção do sangue, em “O Vampiro”, de Ossensfeld (1748), o vampiro já é apresentado como um sanguessuga. Neste texto, um morto-vivo se dirige à sua amada, Cristina, que, subentende-se, o rejeitara por ser um vampiro, seguindo os conselhos de sua mãe:

Minha amada jovem crê
Com constância firme e forte
Nos conselhos dados
Pela sempre piedosa mãe
Que como os povos do Tisza
Fielmente acredita
Em vampiros mortais.
Mas espere só, Cristina,
Tu não queres me amar;
Pois hei de me vingar.
(COSTA, 2010, p. 213)

⁴⁶ Cf. nota 27 deste trabalho.

⁴⁷ No original: “The liquid blood is considered presumptive evidence of the vampire’s habit of blood-sucking. It is specially persuasive when (...) it is observed in conjunction with a tendency to be plump or swollen (...), quite unlike the vampires of fiction. (...) Norbert Reiter cites the South Slavic view that the vampire ‘has no bones, but is a blood-filled sack that comes into being when the devil pulls the skin off a particular body and blows it up’”.

Além do *topos* da vingança dos mortos aos vivos, apresenta-se o da sucção do sangue das vítimas quando elas adormecem: “E enquanto suaves adormeces/ De tuas faces formosas/ Sugo o púrpuro frescor” (ibidem, p. 213).

Calmet, em seu já referido tratado, publicado em 1746, mas que apresenta uma compilação de relatos anteriores sobre vampiros, também faz menção à sucção do sangue:

(...) são os homens mortos desde um tempo considerável, às vezes mais, às vezes menos longo, que saem de seus túmulos e vêm inquietar os vivos, **sugam-lhes o sangue**, aparecem-lhes, fazem alvoroço à suas portas e em suas casas, e enfim causam-lhes frequentemente a morte. Dá-se a eles o nome de Vampiros ou de *Oupires*, que significa, diz-se, em Esloveno, um **sanguessuga**⁴⁸ (CALMET, 1751, p. 2).

Nesta definição, o autor resume características que, como vimos, aparecem em várias crenças de vários países (o corpo se levantar do túmulo, aparecer aos vivos, importunar-lhes, sugar-lhes o sangue e causar-lhes a morte), dando ênfase à sucção do sangue até na tradução proposta do termo *oupires* como “sanguessuga”. O trecho a seguir é ainda mais explícito na imagem do vampiro como um hematófago:

Eles aparecem desde o meio dia até a meia noite, e **vêm sugar o sangue dos homens e dos animais vivos em tão grande abundância, que às vezes ele lhes sai pela boca, pelo nariz e principalmente pelas orelhas, e que às vezes o cadáver nada no seu sangue, derramado no seu caixão**. Este redivivo ou *Oupire* saído de seu túmulo, ou um Demônio sob sua figura, vai à noite beijar e apertar violentamente seus próximos e seus amigos, e lhes suga o sangue, até enfraquecê-los, extenuá-los e lhes causar enfim a morte⁴⁹.

A partir do século XIX, a associação da figura do vampiro à sucção do sangue humano, nos textos literários, torna-a um traço definidor desta criatura, na lenda moderna. Se este traço já aparecia nos mitos vampíricos da Idade Antiga e da Idade Média, a relação do vampiro com o sangue, na mitologia moderna, passa a envolver sua sobrevivência – ou seja, o intuito de matar a vítima pela sucção de seu sangue é substituído pelo de alimentar-se dele

⁴⁸ No original: “(...) sont des hommes morts depuis un temps considérable, quelquefois plus quelquefois moins long, qui sortent de leurs tombeaux & viennent inquiéter les vivans, leur sucent le sang, leur apparoissent, font le tintamare à leurs portes & dans leurs maisons, & enfin leur causent souvent la mort. On leur donne le nom de Vampires ou d’Oupires, qui signifie, dit-on, en Esclavon une sang-sue”.

⁴⁹ CALMET, 1751, p. 60, citando “memórias públicas dos anos 1693 e 1694 no *Mercurie Galant*”. No original: “Ils aparoiissent depuis midi jusqu’a minuit, & viennent sucer le sang des hommes et des animaux vivans en si grande abondance, que quelquefois il leur sort par la bouche, par le nez, & principalement par les oreilles, & que quelquefois le cadavre nage dans son sang répandu dans son cercueil. Ce rédivive ou Oupire sorti de son tombeau, ou un Démon sous sa figure, va la nuit embrasser & serrer violement ses proches et ses amis, & leur suce le sang, jusqu’à les effoiblir, les exténuer & leur causer enfin la mort”.

(inserindo-se a ideia de que o vampiro o faria por uma necessidade, assim digamos, física, e não pelo desejo de matar). Segundo Lecouteux (2005, p. 175), “a grande inovação do mito moderno foi a de subordinar a vida do vampiro à sua alimentação sanguínea, a fazer crer que ele se nutre daquilo que durante muito tempo foi considerado a própria essência da vida”.

Nesse ponto, para analisar possíveis sentidos da alimentação sanguínea do vampiro, é mister abordar aspectos simbólicos diversos do sangue. Segundo Foucault (2018, p. 159), “o sangue constitui um elemento importante nos mecanismos de poder, em suas manifestações e rituais”, sobretudo em sociedades “em que predominam os sistemas de aliança, a forma política do soberano, a diferenciação em ordens e castas, o valor das linhagens”. Nelas, o sangue seria valorizado tanto em seu “papel instrumental” (o “poder derramar o sangue”, isto é, o poder do soberano de valer-se da vida de seus súditos, na guerra) quanto em seu papel “na ordem dos signos (ter um certo sangue, ser do mesmo sangue, dispor-se a arriscar seu próprio sangue)”. Foucault descreve a Europa pré-moderna como uma “sociedade de sangue” ou de “sanguinidade”, na qual a “honra da guerra”, o “soberano com gládio” e os “triumfos da morte” fazem com que se possa “falar *através* do sangue”, o qual se torna “*uma realidade com função simbólica*” (ibidem, ênfase do autor).

A função simbólica apontada por Foucault remete a aspectos sociais e políticos, mas é possível ampliá-la a uma dimensão espiritual, ao analisar seu valor em vários sistemas de crenças. Na tradição judaico-cristã, das escrituras hebraicas ao Novo Testamento,

sangue era a vida e o princípio vital. Sangue era, portanto, igualado ao espírito. Ao longo das escrituras devocionais medievais, o contraste corpo/sangue foi usado explicitamente para simbolizar a oposição corpo/alma. Além disso, o sangue era doador-de-vida; era fértil, curativo e inebriante. (BYNUM, 2002, p. 706)⁵⁰

O sangue, portanto, ultrapassa a noção de “essência da vida” apenas no sentido biológico, como fluido corporal sem o qual não se cumprem funções orgânicas vitais, mas atinge, em sua função simbólica, uma conotação espiritual, pois é associado à alma, à vida interior e invisível dos seres; e identitária, uma vez que se configura como um dos pilares de crenças judaicas e cristãs. Os sacrifícios de animais, citados no Velho Testamento (em livros como Gênesis, Êxodo e Levítico), e mais explicitamente, as passagens do livro do Êxodo nas quais a água do rio Nilo se transforma em sangue (Ex 7, 14-25) e Deus ordena ao povo de Israel

⁵⁰ No original: “blood was life and the seat of life. Blood was thus equated with spirit. Throughout medieval devotional writing, the body/blood contrast was used explicitly to symbolize the opposition body/soul. Moreover blood was life-giving; it was fertile, curative, and intoxicating”.

o sacrifício de um cordeiro (Ex 12, 3-13), com cujo sangue se devia marcar as portas de suas casas (para que ali os primogênitos não fossem mortos na última praga infligida aos egípcios antes de libertarem o povo hebreu) são exemplos dessa dimensão espiritual e identitária relacionada ao sangue.

Segundo Feldmann (2016, p. 51), na antiga prática judaica, os sacrifícios rituais e o sangue vertido “simbolizavam a ação de graças pelas colheitas”; eram uma “maneira de cultivar o Deus, de celebrar o pacto entre o mesmo e o povo de Israel, de penitenciar e redimir-se de pecados e transgressões e uma forma de manter uma identidade coletiva”.

O sangue vertido como “via de purificação ou manutenção do pacto [com Deus]” (ibidem, p. 51), presente no antigo sistema de crenças judaico, permanecerá no cristianismo. Apesar de a crucificação não matar a vítima por perda sanguínea, mas por asfixia, e haver poucas referências ao derramamento do sangue de Cristo nos evangelhos, a associação de sua morte com o derramamento de sangue se deu com a assimilação das ideias hebraicas de pacto e sacrifícios no templo (BYNUM, 2007, p.1). Assim, a Última Ceia e o martírio de Cristo são compreendidos como derradeiro sacrifício para purificar a humanidade de seus pecados e manter sua aliança com Deus:

Através dos tempos a cristandade enfatizou o sangue e a martirilogia como um dos pilares da fé. Na cerimônia da missa, o vinho configura o sangue sagrado de Cristo, que é compartilhado pelos fiéis (...) Os mártires foram, posteriormente ao seu sacrifício, considerados como santos e alçados a um patamar de sacralidade. A identidade cristã passa pelo sangue: de Cristo e dos mártires. (...) O sangue é amplamente utilizado e serve para aproximar o fiel de Deus, para purificar e para ensinar a continuidade do pacto, em ambas as religiões [judaísmo e cristianismo]. (FELDMANN, 2016, p. 52)

Entretanto, Caroline W. Bynum apresenta-o não apenas como fonte de vida, mas também de morte. A autora aponta para o teor polivalente do sangue, um “símbolo natural”, que “carrega consigo denotações e conotações trazidas da sua origem biológica” e, assim, está associado ao corpo: “em certo sentido fisiológico básico, recipiente e identidade, constituído por pontes e fronteiras, intrinsecamente conectado com crescimento e decadência”⁵¹ (BYNUM, 2002, p. 705). Tanto fisiologicamente quanto simbolicamente, o sangue seria contraditório:

Sangue é vida e morte. É *sanguis* e *cruor*, pois o Latim compartilha com outras línguas Indo-Europeias a distinção entre sangue interno (em certo sentido, vida) e sangue

⁵¹ No original: “in some basic physiological sense container and identity, constituted by edges and boundaries, intricately connected to growth and decay”.

externo ou derramado. Portanto, a contradição entre sangues é embutida tanto na linguagem quanto na fisiologia.⁵² (BYNUM, 2002, p. 705-706)

O sangue não seria, portanto, apenas vida, fertilidade, identidade coletiva, comunhão; mas também símbolo da morte, violação, sacrifício e reprovação. Relatos medievais de objetos sagrados do cristianismo que sangravam, como cruzeiros, imagens de santos e até hóstias consagradas traziam a conotação de uma acusação. A profanação desses artefatos (especialmente atribuídos a judeus ou feiticeiros) era vista como a continuação da tortura de Cristo, e o sangue que deles vertia era recolhido e preservado em recipientes a fim de serem exibidos como um sinal de reprovação a comportamentos individuais ou coletivos, ou de acusação, então generalizada, da culpa humana pela paixão, crucificação e morte de Jesus Cristo (BYNUM, 2002, p. 695). Entretanto, tais fenômenos não se restringem à Idade Média, mas se observam em períodos posteriores e ainda se fazem presentes em narrativas devocionais contemporâneas⁵³.

Ao analisar o “misticismo do sangue” presente no culto de relíquias sanguíneas [*blood relics*]⁵⁴ na Idade Média, isto é, relíquias nas quais o próprio sangue de Cristo ou de santos mártires permaneceria vivo, vermelho e não coagulado, Bynum ressalta que essa devoção excedia a simbologia eucarística, mas se manifestava de forma direta e sensorial na adoração da substância em si, presente nas relíquias – “um culto baseado em continuidade física”⁵⁵ (BYNUM, 2002, p. 703): “o sacramento pode ser recebido pelos olhos, mas ele está sob um véu, enquanto o sangue **pulsante, cintilante, vivo** é visível sem cobertura”⁵⁶ (ibidem, p. 701, grifos meus). Nessa descrição, os adjetivos escolhidos por Bynum reforçam a sensorialidade acima mencionada, para além do aspecto visual presente no ritual eucarístico.

⁵² No original: “Blood is life and death. It is *sanguis* and *cruor*, for Latin shares with other Indo-European languages a distinction between inside blood (in some sense, life) and outside blood or bloodshed. Hence the contradiction between bloods is embedded in language as well as in physiology”.

⁵³ No Brasil, encontram-se inúmeros relatos contemporâneos de imagens devocionais que “choram” sangue, como se pode observar nas seguintes notícias: “Fiéis viajam centenas de quilômetros para ver santa que ‘chora’ sangue” (30 mar. 2018, disponível em <https://www.sbt.com.br/jornalismo/primeiro-impacto/noticia/105728-fieis-viajam-centenas-de-quilometros-para-ver-santa-que-chora-sangue>, acesso em 13 mai. 2020) e “Cabeça de santa que supostamente chora sangue é arrancada” (22 abr. 2012, <http://g1.globo.com/mg/sul-de-minas/noticia/2012/04/cabeça-de-santa-que-supostamente-chora-sangue-e-arrancada.html>, acesso em 13 mai. 2020).

⁵⁴ Segundo Bynum (2002, p. 692-693), as relíquias sanguíneas proliferaram na Europa ocidental no período carolíngio e depois da Primeira Cruzada, especialmente na Alemanha. A referência mais remota a uma relíquia do sangue de Cristo, derramado em sua Paixão, estaria em uma carta de Braulio de Saragossa, do ano 649.

⁵⁵ No original: “a relic cult based in physical continuity”.

⁵⁶ No original: “the sacrament can be received by the eyes, but it is under a veil, whereas the throbbing, shimmering, living blood is see-able without covering”.

Tal culto popular, considerado pelas autoridades eclesiásticas “uma espiritualidade frenética e passional” (ibidem, p. 698), não apenas reivindicava uma “presença física” da divindade, mas procurava nutrir-se de seus fragmentos (como as gotas de seu sangue), em cujo contato visual e físico havia uma experiência de êxtase. Místicos medievais, especialmente mulheres místicas, a quem era negado o acesso ao cálice com o vinho consagrado, nas missas, relataram experiências de êxtase ao sentir o gosto do sangue durante a comunhão, como Beatriz de Nazaré (c. 1268), “inundada com o sangue de Cristo quando recebeu ‘o sacramento do corpo do Senhor’⁵⁷ e Catarina de Siena (c.1380), que teria “encontrado sangue em sua boca, derramando-se dela”, apesar de ter recebido apenas a hóstia consagrada⁵⁸ (BYNUM, 2007, p. 4).

Outro exemplo que evidencia um culto sensorial do sangue era o ritual do *blood-drinking*, que consistia em “beber vinho que tinha sido derramado sobre o relicário ou no qual a relíquia tinha sido mergulhada” (BYNUM, 2002, p. 702), ou seja, no qual gotas da relíquia sanguínea tinham sido diluídas. Descrições desse ritual, ou de experiências de místicos ao beber gotas do sangue de Cristo em visões e aparições divinas contêm esse apelo sensorial, uma espécie de *volúpia do sangue*:

Quando em minha alma com perfeita intenção (...) Eu Te vejo tão piedosamente pendurado na cruz, Teu corpo todo coberto com sangue, Teus membros torcidos, separados... então eu prontamente sinto um gosto maravilhoso do seu amor precioso... que tanto preenche meu coração que me faz pensar em toda a amargura do mundo doce como mel, onde quer que eu vá... Eu me atiro n’Ele rapidamente como um cão sobre a caça, quase fora de mim, de uma maneira amorosa, e seguro em meus braços a cruz... Eu sugo o sangue de seus pés... Eu abraço e beijo, como se eu estivesse louca. Eu rolo e sugo não sei por quanto tempo. E quando eu estou saciada, eu ainda quero mais. Então eu sinto aquele sangue em minha imaginação (...) como se estivesse corporalmente quente em meus lábios e a carne em seus pés na frente e atrás tão macia e tão doce ao beijar⁵⁹. (BYNUM, 2007, p. 2)

Essa *volúpia do sangue* em visões sensoriais de Cristo, presente nessa descrição, se aproxima da descrição do êxtase dos vampiros, em muitas narrativas ficcionais, ao tomar o

⁵⁷ No original: “Beatrice of Nazareth (d. 1268) was described by her hagiographer as inundated with Christ’s blood when she received ‘the sacrament of the body of the Lord’”.

⁵⁸ No original: “Catherine of Siena (d. 1380) found blood in her mouth spilling from it, although what she received was the host”.

⁵⁹ No original: “When in my soul with a perfect intention (...) I see You so piteously hanging on the cross, Your body all covered with blood, Your limbs wrenched asunder ... then I readily feel a marvelous taste of your precious love... which so fills my heart that it makes me think of all worldly woe sweet like honey, wheresoever I go. ... (...) I leap at Him swiftly as a greyhound at a hart, quite beside myself, in loving manner, and fold in my arms the cross... I suck the blood from his feet. ... I embrace and kiss, as if I was mad. I roll and suck I do not know how long. And when I am sated, I want yet more. Then I feel that blood in my imagination (...) as it were bodily warm on my lips and the flesh on his feet in front and behind so soft and so sweet to kiss”.

sangue humano. Tal reflexão sobre o sentido simbólico do sangue na cultura judaico-cristã, ainda que brevemente, se fez necessária para uma interpretação do vampiro, na modernidade europeia, como um mito cristão. Se a sucção sanguínea, conforme dito anteriormente, é um dos traços definidores da figura do vampiro, sobretudo na ficção, esta pode ser interpretada como uma inversão do dogma cristão: se Jesus Cristo derramou seu sangue para dar a vida à humanidade; se tomar o sangue de Cristo é o caminho de purificação, salvação e ressurreição (vida eterna da alma e do corpo); por sua vez, o sangue derramado pelo e para o vampiro é o caminho da contaminação, dano e morte permanente. O “Tomai e bebei, este é meu sangue” (Mateus 26, 27-28) se torna uma transgressão: além de, na civilização ocidental, comer a carne ou tomar o sangue de outro humano ser um tabu, de forma paródica, o vampiro, na ficção dos séculos XVIII e XIX, além de tomar o sangue de sua vítima, dá-lhe a beber o seu próprio – um anti-Cristo, em um anti-sacramento, daria seu sangue não para salvar, mas para condenar, transformando sua vítima em vampiro, uma criatura maldita, cuja alma é perdida, cujo corpo não completa a morte, mas também não ressuscita.

A noção do mito vampírico como herético, ou seja, apresentando uma inversão dos princípios cristãos, sobretudo por sua relação com o sangue, aparece em um artigo sobre Drácula em uma publicação cristã importante nos EUA, a revista *Christian Century*⁶⁰, em janeiro de 1979. Segundo o autor, Christopher Gist Raible, professor de filosofia e pastor na Associação Unitária Universalista [Unitarian Universalist Association], em Woscerter, Massachusetts, a permanência da narrativa de Stoker deve-se a uma “inversão ou perversão das crenças teológicas cristãs”:

Drácula vive pelo sangue – o agente da vida e instrumento de sua vida eterna. O símbolo do sangue como uma metáfora da essência divina é, portanto, pervertido na lenda do vampiro: sangue real é bebido para que ele continue sua vida terrena. A morte de muitos é necessária para que ele possa continuar a viver, enquanto o Cristianismo ensina que a morte de um ocorreu para que muitos possam viver. (...) Drácula deseja viver para sempre e descobriu o segredo da vida eterna. Mas que vida! Ele vive apenas na escuridão, sempre ameaçado pela possibilidade de exposição e morte. (...) Ele é sempre o mesmo, nunca mudando, nunca envelhecendo. Enquanto o mundo gira e a sociedade evolui, Drácula permanece como ele sempre foi, não aprendendo nada, nunca crescendo. Querer viver neste mundo do mesmo jeito para sempre é uma heresia

⁶⁰ Fundada em 1884 pela denominação Discípulos de Cristo, com o nome de *Christian Oracle* [Oráculo Cristão], a revista foi rebatizada como *The Christian Century* [O Século Cristão] em 1892, quando teve sua sede transferida para Chicago a fim de aumentar sua tiragem e número de leitores. Em 1908, é comprada por seu mais famoso editor, Charles Clayton Morrison, que a estabelece como uma publicação não-denominacional e principal veículo de imprensa entre as publicações protestantes liberais nos Estados Unidos. Para mais informações, cf. SOUZA, 2018, p. 30-33.

cristã. Por um lado, um desejo desses nega qualquer esperança de vida após a morte; por outro lado, desvaloriza o significado da vida na terra⁶¹. (RAIBLE, 1979, p. 103)

A ideia de *volúpia do sangue* nos remete a outro aspecto da figura do vampiro no universo ficcional, que é a relação entre sucção sanguínea e prazer sexual. Paul Barber, porém, sugere uma associação dos vampiros à sexualidade já nos relatos folclóricos, a partir do relato da exumação de um suposto vampiro, Peter Plogojowitz, datado de 1725:

Considera-se, geralmente, que os “sinais selvagens” (*wilde Zeichen*) indicam que se acreditava que o cadáver tivesse uma ereção. O vampiro do folclore é uma criatura sexual, e sua sexualidade é obsessiva – de fato, na Iugoslávia, quando ele não está sugando sangue, ele é capaz de exaurir sua viúva com suas atenções, então ela também definha, como suas outras vítimas. (BARBER, 2010, p. 9)⁶²

Barber esclarece que as ereções em cadáveres, segundo as explicações biológicas citadas pelo autor, resultariam do inchaço do órgão sexual no processo de decomposição; porém, teriam “contribuído para a crença comum de que, como Wiedemann ([1917], 29) ressalta, os mortos são geralmente vistos como seres particularmente sensuais” (ibidem, p. 9, nota de rodapé).

Tal associação do vampiro à sexualidade pode ser relacionada a dois aspectos: a transgressão e o demoníaco. Conforme apontamos na primeira parte deste capítulo, o vampiro simboliza, na sua condição de cadáver permanente, uma ruptura da ordem natural e lógica (não está vivo, mas não está morto; ou, estando morto, está também, e eternamente, vivo); por conseguinte, ele também estaria para além da ordem moral, social, civilizatória. Em *O mal-estar na cultura*, Freud (2010, pos. 804) afirma que “é impossível não enxergar em que medida a cultura está alicerçada na renúncia aos impulsos, o quanto ela pressupõe de não satisfação (repressão, recalçamento) de impulsos poderosos”, como o desejo sexual e a agressividade (considerados pelo psicanalista como as ambivalentes pulsões de vida e de morte, ontológicas

⁶¹ No original: “Dracula lives by blood – the agent of life and the instrument of his eternal life. The symbol of blood as metaphor for the divine essence is thus perverted in the vampire tale: real blood is drunk that he may continue his earthly life. The deaths of many are required so that one may continue to live, whereas Christianity teaches that the death of one occurred that many may live. (...) Dracula desires to live forever and has found the secret of eternal life. But what life! He lives only in the darkness, always threatened by possible exposure and death. (...) He is always the same, never changing, never aging. While the world turns and society evolves, Dracula remains as he always was, learning nothing, never growing. To want to live in this world the same way forever is a Christian heresy. On the one hand, such a desire denies any hope of a life after death; on the other, it devalues the meaning of life on Earth”.

⁶² No original: “It is generally assumed that the “wild signs” (*wilde Zeichen*) imply that the corpse was believed to have an erection. The vampire of folclore is a sexual creature, and his sexuality is obsessive – indeed, in Yugoslavia, when he is not sucking blood, he is apt to wear out his widow with his attentions, so that she too pines away, much like his other victims”.

na constituição do eu). Norbert Elias (1994), a partir das ideias de Freud sobre a internalização psíquica da autoridade censora externa na formação da consciência moral, aborda em *O processo civilizador* como, a partir do século XVI, as mudanças de costumes evidenciam a repressão dos impulsos corporais. A partir de excertos de manuais de comportamento dos séculos XVI ao XIX, o sociólogo aponta não apenas o sentimento de vergonha ou repulsa em relação às funções excretoras como parte do processo de refinamento dos costumes europeus, mas também em relação à nudez e ao sexo. Nesse ponto, apresenta como o compartilhamento de quartos e camas, durante a Idade Média, e a inexistência de roupas de dormir ou “roupas de baixo” faziam com que houvesse uma “despreocupação em mostrar o corpo nu”:

Em épocas posteriores, causou surpresa saber que os cavaleiros medievais eram atendidos no banho por mulheres; do mesmo modo, eram elas que lhes levavam à cama a bebida de despedida da noite. Parece ter sido prática comum, pelo menos nas cidades, despir-se em casa antes de ir para a casa de banhos. (...) Todos se despiam inteiramente à noite antes de ir dormir e da mesma maneira nenhuma roupa era usada nos banhos a vapor. E isto por certo não se aplicava apenas à Alemanha. As pessoas adotavam uma atitude menos inibida – ou poderíamos dizer, mais infantil – com relação ao corpo e muitas de suas funções. (ELIAS, 1994, p. 165)

Essa naturalidade em relação à nudez, segundo o autor, “desaparece lentamente no século XVI, e mais rapidamente nos séculos XVII, XVIII e XIX” (ibidem, p. 165), de forma que a nudez e todas as funções corporais passam a ser algo do âmbito privado, sendo primeiramente desaconselhadas e, posteriormente, proibidas e condenadas em âmbito público. Um exemplo interessante, nesse sentido, é a menção a duas edições, de épocas diferentes, do mesmo manual de comportamento:

1729

De La Salle, *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* (Rouen, 1729), p. 55:

Você não deve... nem se despir nem ir para a cama na presença de qualquer outra pessoa. Acima de tudo, a menos que seja casado, não deve ir para a cama na presença de qualquer pessoa do outro sexo.

(...)

Se for forçado por necessidade inevitável a dividir a cama com outra pessoa do mesmo sexo em uma viagem, não é correto ficar tão perto dela que a perturbe ou mesmo toque, e ainda menos decente pôr suas pernas entre as pernas da outra...

Também é muito incorreto e indelicado divertir-se com conversa e prosa...

(...)

1774

De La Salle, *Les Règles de la bienséance et de la civilité chrétienne* (ed. de 1774), p. 31:

Constitui um estranho abuso fazer com que duas pessoas de sexo diferente durmam no mesmo quarto. Se a necessidade isto exigir, você deve cuidar para que as camas fiquem separadas e que o pudor não sofra de maneira alguma com essa mistura. Só a penúria extrema pode desculpar essa prática...

Se for obrigado a dividir a cama com uma pessoa do mesmo sexo, o que raramente acontece, deve manter um rigoroso e vigilante recato...

Ao acordar, tendo repousado o suficiente, você deve sair da cama com o apropriado decoro e nunca ficar na cama conversando ou ocupando-se de outras coisas... Nada indica com mais clareza indolência e frivolidade, a cama destina-se ao descanso corporal e nada mais. (ELIAS, 1994, p.163 e 164)

Comparando os excertos acima, o desaconselhamento (marcado pela expressão “não deve”) a despir-se ou ir para a cama na presença de qualquer outra pessoa, especialmente do sexo oposto, no primeiro, é substituído, no segundo, por uma proibição estrita (“você deve cuidar para que as camas fiquem separadas”), sendo qualificado como “abuso” o colocar pessoas de diferentes sexos partilhando o mesmo quarto. Ao mesmo tempo em que os termos utilizados são mais fortes e coercitivos, há também no texto uma série de implícitos: desde a supressão de detalhes como tocar ou colocar “as pernas entre as pernas” de outra pessoa do mesmo sexo (que se transformam apenas na advertência genérica de manutenção de “rigoroso e vigilante recato”), até o uso da expressão “ocupando-se de outras coisas”, em que se subentende uma conotação sexual. Em outras palavras, a repressão já se inicia no nível da linguagem, no próprio texto, no qual não se pode mencionar claramente a nudez ou as práticas sexuais, mas se deve, de forma indireta, apenas proibi-las, em máximas como “a cama destina-se ao descanso corporal e nada mais”.

Os excertos citados por Elias sugerem como, ao longo do desenvolvimento da cultura ocidental entre os séculos XVII e XIX, o que se relaciona ao corpo, especialmente o sexo, torna-se mais que algo a ser oculto: torna-se um tabu, algo que não deve ser verbalizado, tampouco imaginado, sob o risco de despertar sensações que levem o indivíduo a perder o “rigoroso e vigilante recato”. Entretanto, como ressalva Foucault (2018, p. 45), “em termos de repressão, as coisas são ambíguas”: ao mesmo tempo em que há um regime mais severo, no qual se tenta exercer sobre a sexualidade um controle direto, tanta atenção dada ao sexo (especialmente às suas práticas consideradas imorais, ilegais e, posteriormente, patológicas) acaba por incitar o discurso sobre ele – discurso que excede as práticas de controle e resvala nas práticas do prazer:

O prazer se difunde através do poder cerceador e este fixa o prazer que acaba de desvendar. O exame médico, a investigação psiquiátrica, o relatório pedagógico e os controles familiares podem, muito bem, ter como objetivo global e aparente dizer *não*

a todas as sexualidades errantes ou improdutivas, mas, na realidade, funcionam como mecanismo de dupla incitação: prazer e poder. Prazer em exercer um poder que questiona, fiscaliza, espreita, espia, investiga, apalpa, revela; e por outro lado, prazer que se abrasa por ter de escapar a esse poder, fugir-lhe, enganá-lo ou travesti-lo. Poder que se deixa invadir pelo prazer que persegue e, diante dele, poder que se afirma no prazer de mostrar-se, de escandalizar ou de resistir. (...) Tais apelos, esquivas, incitações circulares não organizaram, em torno dos sexos e dos corpos, fronteiras a não serem ultrapassadas, e sim as *perpétuas espirais* de poder e de prazer. (FOUCAULT, 2018, p. 50, ênfases do autor).

É nessa ambiguidade entre repressão e incitação que analiso a erotização do vampiro ficcional. Por um lado, é possível considerá-la como um reflexo da repressão ao corpo e à sexualidade: ao associar uma criatura monstruosa e demoníaca ao sexo, este é, implicitamente, condenado, qualificado como algo perverso e maligno. A caracterização sexual do vampiro pode ser relacionada à sua associação com o Diabo ao pensarmos que, na ótica cristã, o sexo fora do matrimônio e sem fins exclusivamente reprodutivos é visto como pecaminoso, e o gozo, portanto, como diabólico. Segundo o historiador Robert Muchembled (2011, p. 81), entre os séculos XVI e XVII, nos processos de feitiçaria, a

tônica demonológica passa (...) a ser colocada sobre o corpo e sobre o sexo. (...) A verdadeira força central do mito reside, a partir de então, na definição de um corpo humano tornado por natureza maléfico, votado a uma sexualidade contra a natureza.

De fato, essa sexualidade não seria contrária à natureza, mas à cultura e suas interdições, na qual “o sexo e a morte haviam começado a entrelaçar-se muito estreitamente” (ibidem, p. 89). Se o Diabo seria a causa do corpo que se converte em pura lubricidade, não esqueçamos que o vampiro seria, literalmente, o diabo em um corpo: “se ele parece voltar à vida é porque estes [os demônios] o animam. (...) A possessão é certamente a mais antiga teoria apresentada pela Igreja para dar conta do fenômeno, e desde o século XII, encontramos frases como ‘O diabo... animou o seu próprio receptáculo’ (LECOUTEUX, 2005, p. 161). Se o Diabo, ao possuir os vivos, os rebaixaria a uma condição de animalidade, subjugando-os a uma sexualidade sem limites, não seria diferente com os mortos.

Por outro lado, pode-se considerar a erotização do vampiro na literatura, a partir do século XVIII, como incitação à sexualidade, como uma forma de escape, de romper (ainda que no plano imaginário/ficcional) com essa repressão: ao encarnar uma criatura para além da civilização e de sua consciência moral, o vampiro simboliza a possibilidade de realização ilimitada das pulsões sexuais. Em uma perspectiva freudiana, Roas (2012, p. 443-444) afirma que o vampiro representa “o princípio do prazer, a noite, a desordem, a liberação do *id* (nossas

pulsões naturais)” e “encarna também outros desejos reprimidos do homem, normalmente de caráter sexual. Se o vampiro não está submetido às regras da Moral humana, o sexo não tem regras para ele”⁶³.

Entretanto, se a sexualidade do vampiro remete à sua animalidade, uma das variações encontradas na lenda moderna, difundida pela literatura, é a associação da figura do vampiro à *sedução*, que sugere sua humanização. Embora o elemento sexual possa não estar ausente do vampiro folclórico (como observamos pela interpretação do relato da exumação de Peter Plogojowitz), não há nele uma caracterização sedutora; além disso, Barber, apesar de mencionar a sexualidade obsessiva dos mortos-vivos iugoslavos, ressalta “o pronunciado componente sexual” do vampiro ficcional, diferenciando-o do vampiro folclórico:

Às vezes todos os seus subordinados são mulheres, e seus ataques geralmente têm um pronunciado componente sexual; ele é magnético, irresistível, e deliberado em seus movimentos, como se ele soubesse que a moça realmente o quer dessa forma. Essa sexualidade implícita é sugerida pelo fato de, enquanto ele também ataca homens, ele raramente o faz in *close-up*, e tanto o lugar quanto o ritmo tendem a ser diferentes: mulheres são atacadas em seu tocador, de forma prazerosa; homens, em algum lugar escuro onde eles sabem que seria melhor não estar, e rápido⁶⁴. (BARBER, 2010, p. 83)

Barber ressalta, no trecho acima, a “deliberação” dos movimentos – isto é, o vampiro ficcional age por uma escolha, e não por um instinto, uma compulsão⁶⁵ – e sua aparência é atrativa. Segundo Braga (2017, p. 29), “não há nos relatos [folclóricos], como na posterior tradição literária, a face sedutora dos vampiros”, uma vez que “os vampiros setecentistas retornavam às suas casas para pedir comida e sugar o sangue de seus familiares” e eram, portanto, “uma grande ameaça”. Mesmo que na descrição dos *revenants*, em certas culturas, eles ataquem sexualmente suas viúvas e outras vítimas, a ereção no vampiro folclórico não chega a caracterizá-lo como figura desejável, “magnética”, “irresistível”; tampouco evidencia o estabelecimento de um erotismo entre o vampiro e suas vítimas. Nesse sentido,

⁶³ No original: “el principio del placer, la noche, el desorden, la liberación del Ello (nuestras pulsiones naturales)” e “encarna también otros deseos reprimidos del hombre, normalmente de carácter sexual. Si el vampiro no está sometido a las reglas de la Moral humana, el sexo no tiene reglas para él”.

⁶⁴ No original: “Sometimes his subordinates are all women, and his attacks usually have a pronounced sexual component: he is magnetic, irresistible, and deliberate in his movements, as though he knows that the lady really wants it this way. This implicit sexuality is suggested by the fact that, while he attacks men as well, he seldom does so in close-up, and both location and pace are apt to differ: women are attacked in their boudoir, in a leisurely manner, men in some dark place where they know better than to be, and quickly”.

⁶⁵ Segundo Barber (2010, p. 58), o vampiro folclórico, diferentemente de sua representação ficcional, age como “resultado de compulsões: é-nos dito que ele ‘precisa’, não que ele ‘gosta de’. Ele é singularmente carente de opções”. No original: “As we have seen, his acts are explained as the result of compulsions: we are told that he ‘must’, not that he ‘likes to’. He is singularly lacking in options”.

adoto a perspectiva histórico-cultural da sexualidade como construção discursiva (FOUCAULT, 2018, p. 77) e do erotismo enquanto práticas de incitação e conhecimento do prazer, “na própria prática sexual, para trabalhá-la como se fora de dentro e ampliar seus efeitos” (ibidem, p. 64)⁶⁶.

Já no século XVIII, encontramos, na literatura, uma descrição atraente e erótica da figura do vampiro. No poema de Goethe, “A noiva de Corinto” (1795), uma jovem surge em uma atmosfera noturna, oferecendo-se a um hóspede – era a falecida filha dos donos da casa. Há vários indícios de que se trata de uma vampira: ela é “clara como a neve, mas fria”, “não lhe pulsa o coração”, e aspira “a todo sangue que tem (...)/ sedenta, a debelar gente jovem” (COSTA, 2010, p. 231; 233). Ao contrário da ideia de um cadáver que anda, um monstro repugnante, a vampira aparece como bela jovem, que desperta o desejo do hóspede, que lhe implora seu amor, “mesmo que tu venhas da tumba”. Ela resiste, a princípio, mas depois cede aos apelos do moço, “selando em êxtase o amor,/ Lágrimas ao desejo se mesclam;/ suga-lhe ela à boca o calor,/ Presos um ao outro se infundem.// (...) Um singular gemido e bulfício./ Em pleno alvoroço/ A moça e o moço/ Indícios de amor em balbucio” (ibidem, p. 231).

Em “Christabel”, de Coleridge (escrito em 1795 e publicado em 1816), a associação entre a vampira e o erotismo é ainda mais evidente. Neste, a jovem Christabel, filha de Sir Leoline, passeia nos arredores do castelo durante a noite, onde encontra uma “formosa senhorita/ Vestida em brancas sedas ao luar”. O sentimento de terror pela estranha aparição se mistura à admiração de sua beleza: “Penso comigo, que visão mais terrível,/ Dar ali com uma donzela de tão formosa – / De uma beleza sem igual!” (COSTA, 2010, p. 239). A moça se identifica como Geraldine, de nobre linhagem; e, tendo sido capturada e depois abandonada por cinco soldados, pede ajuda e pouso a Christabel, que, fascinada, acolhe a moça e a leva a seu quarto. A relação sexual entre as jovens é sugerida nos versos:

E lentamente seus olhos se viraram;
E então fazendo cessar a respiração,
Como alguém que treme, ela desfez
A fita que trazia logo abaixo do colo:
Seu vestido de seda, e a anágua,
Caíram a seus pés, e inteira à mostra,
Oh! Seu peito e suas costelas –

⁶⁶ A perspectiva histórico-cultural aqui mencionada se baseia na distinção entre sexo e sexualidade, no sentido de distinguir as funções biológicas, relacionadas aos instintos de reprodução (presentes em qualquer espécie animal), da construção de práticas culturais que envolvem a atribuição de sentidos (identitários, emocionais, morais) a tais processos físicos e o estabelecimento de relações interpessoais em torno deles. Nesse sentido, a sexualidade seria uma construção discursiva, na medida em que, através da linguagem, do discurso, constroem-se saberes em torno do sexo, que, segundo Foucault (2018), vão desde a *ars erotica* nas sociedades antigas (como a indiana e a grega) até a *scientia sexualis* que encerrou o sexo no discurso científico e médico, a partir do século XIX.

Visão de sonho, não há palavras para ela (...)

(...)

Ela se deitou ao lado da Virgem! –
E tomando-a em seus braços,
Ah, Meu Deus! (...) (ibidem, 2010, p. 245-246).

Dessa forma, o vampiro folclórico, com seus “sinais selvagens”, difere do vampiro ficcional e seu erotismo, ao qual Nina Auerbach (2019, p. 14) se refere pelo termo *intimidade* [*intimacy*], ao analisar a relação de vampiros com suas vítimas na ficção de finais do século XVIII até meados do século XIX: “Intimidade e amizade são as iscas do vampirismo romântico”⁶⁷. Inclusive, é interessante observar que, na descrição acima transcrita do componente sexual do vampiro ficcional, Barber parece ignorar o homoerotismo preponderante nas primeiras narrativas vampirescas ficcionais, característica evidente em *Christabel* (e outras obras que analisaremos a seguir) e também apontada por Auerbach (2019, p. 18):

Vampiros fazem amigos sugadores no século XIX, mas como veremos, apenas quando vampiras são mulheres seus amigos realmente se tornam presas literais; a Geraldine de Coleridge e sua descendente na prosa, a Carmilla de Sheridan Le Fanu, saltam da amizade homoerótica para o amor homossexual (...) ⁶⁸.

Além de mencionar a relação entre sucção sanguínea e erotismo nas narrativas vampirescas do século XIX, a autora aponta, nelas, o teor transgressor da amizade homoerótica, inclusive pelo fato de a amizade, em si, ser uma relação mútua que está acima de hierarquias e laços convencionais de uma sociedade em que a instituição familiar era inescapável e o casamento, forçado: “A inter fusão entre vampiro e mortal fez as fronteiras familiares fluidas, oferecendo um mundo mais amplo do que o lar e um ser maior do que o sustentado por relações sancionadas”⁶⁹ (AUERBACH, 2019, p. 19).

Considerando a abordagem do erotismo na perspectiva cultural, a representação sedutora do vampiro relaciona-se a outra inovação do vampiro ficcional, a partir do século XIX: sua descrição não mais como um cadáver revivido que deixa os cemitérios apenas à noite, para atacar e matar suas vítimas, mas como figuras aparentemente humanas, que vivem em sociedade. Isso reforça a ideia, já exposta neste trabalho, do vampiro como um “rasgo” no

⁶⁷ No original: “Intimacy and friendship are the lures of Romantic vampirism”.

⁶⁸ No original: “Vampires make draining friends in the nineteenth century, but as we shall see, only when vampires are women do their friends become literal prey: Coleridge’s Geraldine and her prose descendant, Sheridan Le Fanu’s Carmilla, leap from homoerotic friendship to homosexual love (...)”.

⁶⁹ No original: “The inter fusion (...) between vampire and mortal makes familiar boundaries fluid, offering a wider world than home and a larger self than one sustained by sanctioned relationships”.

mundo real, constituído de certezas: “por isso o romance de Stoker se torna profundamente inquietante: trazer o vampiro às ruas de Londres supõe – simbolicamente – introduzir o caos no nosso (aparentemente) tranquilo e ordenado mundo”⁷⁰ (ROAS, 2012, p. 443). Ao mesmo tempo, porém, ao trazer o vampiro para o ambiente urbano/civil, este perde características cadavéricas e monstruosas.

Embora Roas cite o romance de Stoker (emblemático em vários aspectos, como veremos a seguir), ele não é o primeiro a tirar o vampiro dos confins do leste europeu e levá-lo ao coração do civilizado império britânico. Isso já ocorre na que é considerada a primeira publicação literária em prosa na temática vampiresca, o conto “O vampiro”, de Polidori (1818), no qual a figura de Lord Ruthven, um nobre excêntrico que fascina a sociedade londrina, se configura como um modelo a ser reproduzido em muitas das narrativas posteriores:

Por suas peculiaridades, o nobre era convidado a frequentar todas as casas; todos desejavam vê-lo, e os adeptos da diversão intensa, e que agora sentiam o peso do tédio, ficavam satisfeitos diante da oportunidade de entretenimento. Apesar do tom mortiço de seu rosto, que jamais adquiria um matiz mais quente, fosse pelo rubor da modéstia ou pela forte emoção da paixão, talvez por suas feições e seu perfil serem belos, muitas mulheres ávidas por notoriedade tentavam atrair sua atenção. (POLIDORI, 2010, p. 51)

Nota-se na descrição acima o caráter peculiar de Lord Ruthven, que o torna popular no entediado círculo social das classes abastadas; além disso, há menções ao “tom mortiço” de seu rosto (o que seria uma característica negativa) amenizado pelo fato de “suas feições e seu perfil serem belos”. Logo no início do conto, ele chama a atenção, especialmente, de um rapaz rico, ingênuo e órfão, Aubrey, o qual, como os jovens ingleses ricos de sua geração, fará uma viagem pela Europa em direção ao Oriente, considerada essencial no processo de formação do nobre inglês de sexo masculino à época: “necessária para capacitar jovens a dar passos rápidos na carreira do vício, a fim de equipará-los aos mais velhos, evitando que parecessem ter caído dos céus quando ouvissem intrigas escandalosas” (ibidem, p. 54). Auerbach (2019, p. 18) faz referência ao mote da viagem, associando-o ao da amizade entre vampiro e vítima: “A amizade em si é ‘uma jornada através de países até então não muito frequentados por viajantes’, tirando o vampirismo de lares licenciosos e intimidades categorizáveis”⁷¹.

⁷⁰ No original: “Por eso la novela de Stoker resulta profundamente inquietante: traer el vampiro a las calles de Londres supone – simbolicamente – introducir el caos en nuestro (aparentemente) tranquilo y ordenado mundo”.

⁷¹ No original: “The friendship itself is ‘a journey through countries not hitherto much frequented by travellers’, removing vampirism from licensed homes and categorizable intimacies”.

A relação entre o vampiro e sua vítima sai, portanto, dos “lares licenciosos” retratados em “A noiva de Corinto” e “Christabel” quando Lord Ruthven se oferece para acompanhar Aubrey em seus planos de viagem. Entretanto, ao longo dessa jornada, o rapaz observa que as excentricidades do lorde vão além de uma pose misteriosa (que a princípio o fascinaram), mas revelam-no como “um demônio” (termo pelo qual ele é explicitamente referido): todos que ele favorecia tornavam-se “vítimas de uma maldição, pois acabavam no cadafalso ou afundavam na mais desprezível miséria” (POLIDORI, 2010, p. 55); ele se esforçava para corromper ou deixar na miséria homens e mulheres reconhecidamente virtuosos, com o que se comprazia. Não suportando sua conduta, Aubrey se separa de Lord Ruthven no meio da viagem, e segue em direção à Grécia, onde conhece a encantadora Ianthe, que o acompanha na busca de antiguidades e por quem se apaixona. A bela jovem também lhe relata histórias de vampiros, nas quais, a princípio, ele se mostra descrente, mas inquieta-se ao identificar nelas traços de seu antigo companheiro de viagem:

A seriedade e a crença aparentes naquilo que narrava despertou o interesse de Aubrey; e muitas vezes, quando ela lhe falava do vampiro que passou anos entre amigos e entes queridos, forçado a cada ano a se alimentar da vida de uma mulher encantadora a fim de prolongar sua existência nos meses seguintes, seu sangue gelava, ao mesmo tempo em que ele tentava distraí-la de tais fábulas inúteis e horríveis; mas Ianthe mencionou o nome de anciãos que tinham, afinal, identificado uma dessas criaturas no meio deles, depois que vários parentes próximos e crianças foram encontrados com a marca do apetite do demônio. (...) Ela lhe forneceu os detalhes da aparência usual desses monstros, e o horror que ele sentia aumentou ao ouvir uma descrição precisa de Lord Ruthven (...). (POLIDORI, 2010, p. 60)

Nota-se, no trecho, marcas comuns dos mitos e relatos não ficcionais sobre vampiros: a menção ao fato de estas criaturas voltarem para atormentar, devorar (parcial ou totalmente) e matar parentes e entes queridos e, especialmente, a citação de fontes fidedignas (“o nome de anciãos”), que conferem veracidade aos fatos relatados. Além disso, a narrativa instaura a inquietude na ideia “dessas criaturas no meio deles”, que sugere ao leitor a possibilidade de que vampiros existam, camuflados no meio humano – o que insere a narrativa de vampiros no gênero fantástico, caracterizado pela dúvida, pela ambiguidade entre o real explicável e o sobrenatural, inexplicável.

Os temores de Ianthe se mostram verdadeiros quando ela é atacada por um vampiro e Aubrey, que tenta salvá-la, ouve a risada de Lord Ruthven, embora não o veja. Este reencontra o rapaz em Atenas, doente após a morte de sua amada. Os dois voltam a viajar juntos, apesar da desconfiança do jovem de que o lorde é um vampiro. Ao visitar uma das ruínas antigas, Lord Ruthven é ferido por assaltantes e vem a falecer, arrancando de Aubrey a promessa de não

contar a ninguém os seus crimes, nem sua morte. Seu corpo, porém, desaparece antes de ser enterrado – e o leitor sabe, assim como Aubrey intui, que ele voltará. De fato, Lord Ruthven o reencontra na Inglaterra, tempos depois, aparecendo-lhe em corpo no mesmo local onde o vira pela primeira vez. Atormentado por seu juramento, por não poder impedir que o lorde espalhe a ruína e a morte por onde passe, Aubrey enlouquece, enquanto o vampiro seduz sua irmã, a pessoa que ele mais amava.

Se pensarmos nas imagens do vampiro nos textos literários descritos até aqui, (especialmente os poemas de Goethe, Coleridge e o conto de Polidori), considerando que se trata dos primeiros textos literários europeus a apresentarem esta criatura antes circunscrita apenas à esfera dos relatos orais da tradição popular de vários países, ou aos relatórios jurídicos, é possível perceber, como já afirmei anteriormente, uma perda de características cadavéricas repugnantes na representação do vampiro em um ambiente civil. A princípio, minha hipótese era de que, na narrativa vampiresca literária, a imagem do vampiro distanciava-se da imagem dos relatos míticos, de forma que, a partir do século XIX, teríamos um vampiro que não mais apresentava um odor pútrido e vertia sangue pelas narinas e orelhas, mas era descrito como limpo, integrado socialmente, associado à sedução. Porém, uma análise cuidadosa das narrativas oitocentistas mostrou que não há uma evolução (no sentido de progressão definitiva ou aperfeiçoamento) entre o vampiro mítico cadavérico e monstruoso e o vampiro literário humanizado e sedutor, mas que essas duas imagens se justapõem nas obras literárias, como ocorre no conto de Polidori, no qual Lord Ruthven tem uma aparência humana, bela, sedutora (apesar de seu “tom mortiço”), mas é, moralmente, um monstro. Analisaremos, a seguir, três narrativas relevantes na literatura europeia do século XIX, nas quais essa ambiguidade entre o monstruoso e o sedutor se mostra ainda mais evidente, inclusive em aspectos físicos: o conto *A morta amorosa* [*La morte amoureuse*], de Théophile Gautier (1836); a novela *Carmilla, a vampira de Karnstein*, de Sheridan Le Fanu (1872) e o romance *Drácula*, de Bram Stoker (1897).

La morte amoureuse, traduzida no Brasil como *A morta amorosa* é uma narrativa em 1ª pessoa, em que Romualdo, um padre, apaixona-se por Clarimunda (uma cortesã que se revelará, depois, uma vampira) e torna-se seu amante. A partir de então, divide-se entre duas vidas: ora vive com Clarimunda em um palácio, em Veneza, cercado de luxos e prazeres; ora vive sua austera e simples vida de padre. Quando adormece em uma vida, acorda na outra. Confuso, ele não sabe mais distinguir o que seria sonho e o que seria realidade.

Romualdo vê Clarimunda pela primeira vez na cerimônia de sua ordenação e é capturado por sua beleza, que o leva à perdição (a tradicional tópica da beleza abissal); neste sentido, a descrição da mulher oscila entre aspectos divinos e demoníacos, com termos como “revelação angelical” e “deusa”, seguidos por afirmações paradoxais como “não sei se a chama que os iluminava era do céu ou do inferno, mas com certeza vinha de um e de outro” e “esta mulher era um anjo ou um demônio, talvez ambos” (GAUTIER, 2010, p.123-124). A associação da beleza e sedução de Clarimunda à tentação demoníaca se torna mais explícita nas falas do Abade Serapião: “todos os seus amantes terminaram de maneira miserável ou violenta. Diziam que era uma vampira, mas para mim era Belzebu em pessoa!” (ibidem, p. 143).

Depois de morta, Clarimunda aparece para Romualdo durante o seu sono, conforme inúmeras descrições nos relatos compilados por Calmet, motivo que se repetirá em narrativas posteriores, como *Carmilla* e *Drácula*. Porém, ao contrário da visão terrível de uma morta-viva, a figura de Clarimunda é de uma beleza clássica, suavemente erótica: envolta em tecido que mais revela do que cobre seu belo corpo, ela mais “parecia uma estátua de mármore de banhista antiga do que mulher dotada de vida” (ibidem, p. 145). A frase evidencia que o narrador não a vê como morta, nem como encarnação demoníaca, declarando que, se fosse um demônio, “jamais Satã escondeu melhor suas garras e cornos. Estava pousada sobre os calcanhares e se mantinha à beira do meu leito em uma posição cheia de graça e abandono” (ibidem, p. 146). O apelo sexual de Clarimunda é explicitado em uma passagem em que o narrador declara que ela era um “camaleão” no sexo, e tê-la “era ter vinte amantes, tanto ela era móvel, versátil e diferente de si mesma! (...) Clarimunda fazia qualquer um cometer com ela a infidelidade que teria cometido com outras, assumindo completamente a personalidade, o comportamento e o gênero de beleza feminina que aparentemente te agradasse” (ibidem, p. 151). Este ponto nos remete à já referida associação do vampiro ao princípio do prazer e à realização ilimitada das pulsões sexuais.

Se o amor e o desejo fazem com que Romualdo veja Clarimunda como uma mulher viva, um episódio revela sua condição de vampira, quando ele se corta e seu sangue desperta a sede de sua amada:

Seus olhos se iluminaram, sua fisionomia tinha uma expressão de alegria **feroz e selvagem** como eu jamais vira. Saltou da cama com uma **agilidade animal, uma agilidade de macaco ou de gato** e se precipitou sobre o ferimento, que começou a sugar como indizível **volúpia**. Engolia o sangue em pequenos goles, lenta e preciosamente, como um *gourmet* um vinho de Xerez ou de Siracusa, os olhos semicerrados; **as pupilas verdes se tornaram oblongas**, em vez de redondas. (GAUTIER, 2010, p. 152-153)

Chama a atenção os termos, destacados em negrito, que aproximam Clarimunda de uma condição de animalidade, que a associam à imagem do vampiro monstruoso. Mas, na sequência, o narrador, ao deixar de tomar uma bebida sonífera que lhe era dada todas as noites, descobre que Clarimunda alimentava-se dele diariamente, dopando-o e, durante o sono, bebendo-lhe o sangue. A cena, porém, difere bastante da transcrita acima:

(...) Ao certificar-se de que eu dormia, descobriu o meu braço, tirou um alfinete de ouro dos cabelos e começou a sussurrar:

- Uma gota, apenas uma gotinha vermelha, um rubi na ponta da minha agulha! Se ainda me amas, não posso morrer... Ah! Pobre amor! Vou beber teu lindo sangue de uma cor púrpura tão brilhante. Dorme, meu único benzinho... dorme, meu deus, minha criança, não te farei mal... tomarei da tua vida apenas o necessário para não extinguir a minha... Se eu não te amasse tanto, poderia decidir ter outros amantes cujas veias eu secaria... mas depois de te conhecer, tenho horror a todos os outros... Ah! Que braço lindo! Como é roliço! Como é branco! Eu jamais ousaria picar esta linda veia azul...

Dizendo isto, ela chorou e eu sentia suas lágrimas choverem no meu braço, que ela tinha nas mãos. Afinal, ela tomou a decisão, deu uma picadinha com a agulha e começou a sugar o sangue que escorreu. Embora tenha bebido só umas gotas, o receio de me deixar esgotado se apoderou dela e, com cuidado, envolveu-me o braço com um pequeno curativo, depois de haver esfregado na ferida um unguento que a cicatrizou de imediato. (GAUTIER, 2010, p. 154)

O excerto evidencia o tema da alimentação sanguínea (“tomarei da tua vida apenas o necessário para não extinguir a minha”) e insere outro traço inovador da mitologia moderna do vampiro, propagada pela literatura: o amor do vampiro por suas vítimas. A segunda cena em que Clarimunda toma o sangue de Romualdo não difere da primeira apenas por não apresentar a descrição animalesca observada anteriormente, mas também porque Clarimunda sente-se culpada por feri-lo e por tomar seu sangue, o que a leva às lágrimas. Este é um elemento inovador, que revela que o vampiro, de monstro mítico, ganha consciência humana a partir da literatura do século XIX. Além disso, a ideia da alimentação sanguínea atenua o caráter monstruoso, na medida em que o intuito dos mortos-vivos de arrastar suas vítimas para a morte é substituído pelo intuito (movido pela necessidade) de alimentar-se delas.

Outro detalhe relevante é que Clarimunda declara amor e fidelidade a Romualdo. Lecouteux (2005, p. 34) afirma que, “no mito moderno, o amor ocupa um lugar privilegiado”, pois este justificaria, em uma ótica romântica, a transgressão de todas as regras, até mesmo as da vida e da morte, como afirma a própria Clarimunda:

Venho de muito longe, de um lugar de onde até hoje ninguém voltou (...) e mesmo assim estou aqui porque o amor é mais forte do que a morte e terminará por vencê-la.

(...) O quanto sofreu minha alma, que volta a esse mundo pelo poder da vontade, para reencontrar seu corpo e nele se instalar! (GAUTIER, 2010, p. 145)

O amor dos vampiros por suas vítimas, a ideia do amor como vencendo as barreiras da morte seria, segundo Lecouteux (2005, p. 35), “um meio de repelir o horror desses mortos-vivos na província dos sonhos, tranquilizar depois de aterrorizar”. De fato, a figura de Clarimunda é muito menos assustadora do que a do cruel Lord Ruthven, que não apresenta qualquer tipo de compaixão ou culpa em relação às suas vítimas. E, como veremos a seguir, o teor romântico acabará por se sobrepôr ao teor terrível e sobrenatural em várias narrativas vampirescas contemporâneas.

A análise de episódios de *A morta amorosa*, especialmente a comparação das últimas duas cenas transcritas, evidencia a alternância entre a imagem monstruosa e humana do vampiro, antes postulada, embora, ao longo do conto, prevaleça a imagem de Clarimunda como bela, atraente, sedutora e amorosa.

A imagem da vampira associada à beleza e sedução também aparece em *Carmilla*, agora associadas também à repulsa, ambiguidade explicitada pela própria narradora da novela de Fanu, Laura (FANU, 2013, p. 62). No início da narrativa, Laura e seu pai, que vivem em um castelo isolado na Estíria, presenciam um acidente com uma carruagem, na qual se encontravam uma mulher e sua jovem filha. O fato, aparentemente banal, torna-se insólito diante da urgência da mãe em seguir viagem, apesar do estado de saúde aparentemente perturbado da moça, e mais ainda pelo fato de aquela, sem revelar sua identidade ou propósitos, pedir ao pai de Laura que abrigue sua filha, Carmilla, e tome conta dela. Ao final da novela, esta será identificada como Mircalla, condessa do vilarejo abandonado de Karnstein (vizinho ao castelo), nascida em 1698 e morta-viva há mais de um século.

O primeiro encontro entre Carmilla e Laura, de fato, já se tinha dado na infância da narradora, em que, numa noite, ela tem a visão de uma mulher em seu quarto, que se aproxima e deita-se com ela. Indecisa sobre se teria sonhado ou vivido alguma espécie de transe, Laura tem muito medo e guarda a lembrança do rosto desta mulher por anos, e reconhece-o em Carmilla, que, surpreendentemente, relata-lhe que também reconhecia o seu rosto, pois sonhara com Laura em sua infância. Estabelece-se, neste episódio inicial, a ideia de uma relação entre as duas jovens que antecede o encontro físico, ou de predestinação, explicitada por Carmilla: “sinto como se nos conhecêssemos há doze anos (...), parece que fomos destinadas, desde a

tenra infância, a sermos amigas. Pergunto-me se você se sente tão estranhamente atraída por mim como eu por você (...)" (FANU, 2013, p. 62).

Se Carmilla declara sua atração e interesse por Laura, este episódio também justifica, para esta, sua atração por Carmilla (vale lembrar que a aparição de uma hóspede inusitada, no meio da noite, e que exerce atração sobre uma jovem pura e ingênua é tema do já referido poema "Christabel", de Coleridge). Assim, também Laura afirma ter ficado "fascinada" por Carmilla, "sob os mais diversos aspectos", e a descreve como "extremamente graciosa", de "pele saudável e viçosa; traços delicados e belamente delineados", os olhos, "grandes, escuros e brilhantes" e cabelos "maravilhosos", "tão fartos e tão sedosos" (ibidem, p. 65), em nada, portanto, lembrando uma aparência cadavérica ou monstruosa. Tal fascinação se converte em sensações contraditórias, ao contato físico de Carmilla (quando esta pega-lhe a mão ou a abraça longamente) – e, neste sentido, as descrições não deixam dúvida sobre a atração sexual⁷² entre as duas jovens:

(...) nessas ocasiões ela enrubescia levemente, contemplando meu rosto com um olhar lânguido e tórrido, e ofegando tanto que o vestido chegava a ondular. Parecia um ardor de amante; sentia-me encabulada; aquilo era, ao mesmo tempo, detestável e irresistível; com os olhos cheios de desejo, ela me puxava para si, e seus lábios quentes cobriam-me de beijos as faces; ela sussurrava, quase soluçando: "És minha, *serás* minha; tu e eu seremos para sempre uma só".

(...)

Aquelas sensações misteriosas me desagradavam. Eu sentia uma excitação estranha e perturbadora, por vezes, prazerosa, mesclada com uma vaga sensação de medo e certa aversão. (...) eu tinha consciência de um afeto que se transformava em veneração – e também de um repúdio. (FANU, 2013, p. 68)

Evidencia-se, nos trechos acima, a associação entre a vampira e a sexualidade. Embora Laura se refira aos abraços tórridos de Carmilla como "ridículos" e apresente claramente um sentimento desagradável nestes momentos de assédio, relata que sua energia "parecia se esvaír" e que as palavras de Carmilla "entorpeciam minha resistência, levando-me a um estado de transe, do qual eu só me recuperava quando ela baixava os olhos" (ibidem, p. 67). Evidencia-se, neste trecho, além do poder de atração, o poder do vampiro de minimizar a resistência das vítimas com seu olhar, conservando-as sob um estado de transe, o que também aparecerá no *Drácula* de Stoker.

⁷² Também presente em "Christabel", conforme versos citados na p. 64-65 deste trabalho.

Entretanto, ao longo da narrativa, Laura não se refere a isto como poderes vampírescos, uma vez que, apresentando gradativamente sua visão dos fatos enquanto jovem, considera-os características singulares, estranhas, que lhe sugeriam (e sugerem ao leitor) que Carmilla não é um ser comum. Aos poucos, as sugestões de que se trata de um ser sobrenatural, ligado ao demoníaco, vão se tornando mais evidentes, com mudanças significativas na descrição da personagem – como ocorre no capítulo IV, no qual, durante uma caminhada, as jovens se deparam com um enterro, e os cantos fúnebres religiosos deixam Carmilla agressiva e com evidente mal-estar físico:

Sua fisionomia alterou-se de tal maneira que fiquei alarmada e, por um instante, cheia de pavor. O semblante se tornou escuro, e depois terrivelmente lívido; seus dentes e punhos se cerravam, enquanto ela franzia o cenho e apertava os lábios, olhando fixamente para o chão, fitando os próprios pés, e tremendo descontroladamente, como quem sofre de malária. (FANU, 2013, p. 72)

Carmilla também nunca tinha sido vista rezando: pela manhã, sempre descia de seu quarto depois que a família já fizera suas orações matinais, e à noite, “jamais deixava o salão de estar para participar de nossas breves preces no vestíbulo” (ibidem, p. 87).

Outro indício do vampirismo de Carmilla é o surto de mortes que se inicia depois de sua chegada, mortes de pessoas aparentemente saudáveis, por causas desconhecidas, mas com uma característica comum: quando deitadas, sentiam que alguma coisa as tinha agarrado pelo pescoço, quase estrangulando-as, e, depois de alguns dias de fraqueza extrema, faleciam (FANU, 2013, p. 71, 74 e 75) – um elemento comum nos mitos medievais. Um andarilho que passa pelo castelo oferece às jovens “amuleto contra o *oupire*”: “Estão morrendo por causa dele a torto e a direito, e tenho aqui um amuleto infalível; basta prendê-lo ao travesseiro”. Os amuletos, que eram “longas tiras de pergaminho, contendo códigos e diagramas cabalísticos” (ibidem, p. 74) não parecem afetar Carmilla, que se mostra encolerizada apenas quando o andarilho repara em seus dentes: “tem um dente dos mais afiados... longo, fino, pontudo, como uma sabela, como uma agulha”⁷³ (ibidem, p. 75).

⁷³ Lecouteux (2005, p. 138) apresenta essa cena de Carmilla como sendo a primeira, na literatura, em que o vampiro é descrito com dentes pontiagudos ou longos caninos, que se tornará também um traço distintivo da imagem moderna do vampiro: “O mito moderno, graças a Le Fanu, introduz um novo elemento: dentição particular”. Entretanto, essa característica já é mencionada na descrição do vampiro no romance *Varney, the vampire – the feast of blood*, publicado em 1847: “Os olhos parecem estanho polido; os lábios puxados para trás, e a principal característica perto daqueles olhos pavorosos são os dentes – dentes de aparência temível – projetando-se como aqueles de alguns animais selvagens, hediondamente, ofuscantemente brancos, e semelhantes a presas. [No original: “The eyes look like polished tin; the lips are drawn back, and the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth – the fearful looking teeth – projecting like those of some wild animal, hideously, glaringly white, and fang-like”] (RYMER, 2012, p. 8).

Os dentes longos e pontiagudos como os de uma fera, que associam o vampiro à sucção do sangue e à animalidade, tornam-se uma das características mais marcantes da imagem moderna do vampiro que se difundiu pela indústria cultural. Mas a associação com a animalidade é tanto mais evidente na passagem em que Laura é atacada por um “gato monstruoso”:

Mas, de súbito, vi um animal preto, cor de fuligem, semelhante a um gato monstruoso. Parecia ter cerca de 1,20 m ou 1,50 m, pois era do tamanho do tapete que ficava diante da lareira; e andava de um lado para o outro, com o nervosismo ágil e sinistro de uma fera enjaulada. Eu não conseguia gritar, embora, como o leitor bem pode imaginar, estivesse apavorada. (...) Senti quando ela pulou, suavemente, na minha cama. Os dois olhos grandes se aproximaram do meu rosto e, de repente, senti uma pontada ardida, como se duas grandes agulhas penetrassem, a dois ou quatro centímetros de distância uma da outra, fundo em meu peito. Acordei com um grito. O quarto estava iluminado pela vela que queimava a noite inteira, e vi um vulto de mulher ao pé da cama, um pouco à direita. Ela usava um vestido escuro e largo, e tinha os cabelos soltos, cobrindo-lhe os ombros. Um bloco de pedra não seria mais estático. Não havia sequer movimento de respiração. Enquanto eu olhava, o vulto pareceu se deslocar, aproximando-se da porta; então, a porta se abriu, e a figura se foi.

Senti-me, então, aliviada e novamente capaz de respirar e de me mover. Meu primeiro pensamento foi que Carmilla decidira me pregar uma peça, e que eu havia esquecido de trancar a porta. Mas, correndo até lá, constatei que a porta estava trancada, como de hábito, do lado de dentro. Tive medo de abri-la – estava apavorada. (FANU, 2013, p. 88-89)

Laura ainda não associa a figura do gato monstruoso a Carmilla (o que se evidenciará apenas ao final da narrativa), a qual, astutamente, relata a Laura ter tido o mesmo “pesadelo” ou “visita sombria” durante a noite. Depois deste episódio, Laura passa a sofrer de cansaço e prostração, tomada por uma melancolia “da qual eu não queria me livrar”. Essa reação é acompanhada de uma crescente dedicação e adoração de Carmilla por Laura: “Quanto mais me falhavam as forças e mais deprimida eu ficava, com mais ardor ela me desejava” (FANU, 2013, p. 93).

Laura torna-se visivelmente fraca e doente, e mantém-se na descrição de seus sintomas uma alternância entre o prazer e o horror: “Durante um tempo, esse enlevo apenas aumentou, até alcançar um determinado ponto; então, aos poucos, uma sensação medonha, cada vez mais intensa, misturou-se a tal prazer” (ibidem, p. 93). Durante o sono, tem sensações “vagas e estranhas”: “se assemelhava ao calafrio prazeroso que sentimos quando, banhando-nos num rio, caminhamos contra a corrente”; ao mesmo tempo que “sonhos intermináveis”, dos quais não se lembra nitidamente, “causavam uma impressão terrível, e uma sensação de esgotamento físico, como se eu tivesse sido exposta a situações de perigo” (ibidem, p. 94). Ainda assim, duvida estar sendo atacada pelo *oupire*, cujas vítimas ela ouvia dizer que faleciam

em dias; e não desconfia de Carmilla, até que, em sonho, ouve uma voz: “Tua mãe te adverte a tomares cuidado com o assassino”⁷⁴, momento em que surge uma luz e revela-se a imagem de Carmilla, “de pé, ao lado da minha cama, com sua camisola branca, coberta do queixo aos pés por uma imensa mancha de sangue” (FANU, 2013, p. 95).

Ainda assim, Laura não associa esta cena à sucção de seu próprio sangue por Carmilla, mas pensa que isto seria um aviso de que a amiga estaria sendo assassinada. Sua identidade vampiresca só é suspeitada pela narradora quando esta ouve o relato do General Spieldorf, cuja filha, a qual apresentava os mesmos sintomas que Laura, falecera depois de receber uma hóspede misteriosa e com os mesmos hábitos de Carmilla. O relato se dá nas ruínas do vilarejo de Karnstein, onde o general fora à procura do túmulo de Mircalla, a condessa vampira. Apenas ao final do livro a figura de Carmilla/Mircalla é explicitamente descrita como vampira, abundantemente banhada em sangue:

A sepultura da condessa Mircalla foi aberta; o general e meu pai reconheceram, na face agora exposta, a bela e pérfida hóspede. Embora 150 anos houvessem se passado desde o funeral, a fisionomia se mostrava corada com o calor da vida. Os olhos estavam abertos; o caixão não exalava qualquer fedentina cadavérica. Os dois médicos, um ali presente, o outro representado pela pessoa do promotor público, atestaram fatos absolutamente fabulosos: uma tênue respiração e um breve batimento cardíaco. Os membros superiores e inferiores se mostravam flexíveis, a pele elástica, o caixão forrado de chumbo estava inundado de sangue, com uma profundidade de cerca de vinte centímetros, e naquele sangue o corpo flutuava. (FANU, 2013, p. 140)

Nota-se claramente, nos capítulos finais de *Carmilla*, a influência dos relatos presentes na *Dissertations...* de Calmet, no que se refere às características da vampira em seu caixão e em sua execução, bem como na citação de autoridades e relatos oficiais/jurídicos sobre o caso.

A partir da análise de alguns elementos da novela de Fanu, constatamos a referida ambiguidade entre a beleza/sedução e a figura monstruosa, verbalizada pela própria narradora, ao fim da narrativa: “até hoje a imagem de Carmilla volta à minha lembrança, alternando ambiguidades; às vezes é a menina alegre, lânguida, bela; outras vezes, é o demônio contorcido que vi nas ruínas da igreja” (FANU, 2013, p. 146). E, assim como em *La morte amoureuse*, a vampira demonstra um sentimento amoroso pela vítima; porém, em *Carmilla*, a relação entre o amor e a morte é explícita: em vários momentos da narrativa, ela sugere a Laura, em palavras

⁷⁴ Em “Christabel” também há menção à falecida mãe como guardiã da filha, cujo espírito Geraldine afugenta: “Fora, mulher, fora! Este é o meu momento –/ Ainda que dela seja a alma guardiã, / Fora, mulher, fora! A mim ela me foi dada” (COLERIDGE, 2010, p. 244).

que a narradora diz não compreender, a perspectiva de que Laura se tornaria uma vampira, e de uma união entre elas na morte:

No êxtase da minha tremenda humilhação, vivo no calor da tua vida, e tu hás de morrer... morrer languidamente... na minha. Não consigo evitá-lo; assim como me aproximo de ti, **vais te aproximar de terceiros, e tomarás consciência do êxtase dessa crueldade**, que contudo não deixa de ser amor (...)

Mas, morrer como amantes... **morrer juntas, para poder viver juntas**. Meninas são lagartas enquanto vivem neste mundo, mas se transformam em borboletas quando chega o verão; no entanto, nesse ínterim, há vermes e larvas, você entende?

Com um olhar tímido e estranho, apressou-se em esconder o rosto no meu pescoço, entre os meus cabelos, suspirando sofregamente, quase soluçando, e apertando a minha mão com suas mãos trêmulas.

Sua face macia brilhava ao lado da minha.

- Querida, querida – ela murmurou. – **Vivo em ti; e morrerás por mim; amo-te demais**. (FANU, 2013, p. 67; 77; 82, respectivamente. Grifos meus)

Se em *Carmilla*, assim como em *La morte amoureuse*, as protagonistas vampiras oscilam entre a beleza e a animalidade, e estabelecem relações amorosas com suas vítimas, algo diverso ocorre com Drácula, protagonista do romance homônimo de Bram Stoker. Assim como Lord Ruthven e Carmilla, ele possui origem nobre e hábitos aristocráticos. A influência da novela de Fanu é evidente no romance de Stoker, cujo cenário inicial é também o leste europeu, mais precisamente a Transilvânia, “umas das regiões mais selvagens e menos conhecidas da Europa” (STOKER, 2015, p. 28). Para lá dirige-se Jonathan Harker, um jovem advogado de uma firma imobiliária, para negociar com o Conde Drácula a aquisição de propriedades em Londres. Aos poucos, Jonathan não apenas descobre-se prisioneiro do conde em seu isolado castelo, mas também a identidade demoníaca de seu anfitrião, registrando em seu diário as descrições deste e os fatos insólitos e terríveis que presencia.

Enquanto Jonathan luta para fugir do castelo de Drácula e, depois, recupera-se em um hospital, este dirige-se a Londres, cidade em que faz de sua primeira vítima a jovem Lucy, pupila da srta. Mina Murray; a qual, por sua vez, era noiva de Jonathan e, posteriormente, será também atacada pelo vampiro. Depois da morte de Lucy e da leitura do diário de Jonathan, Mina escreve ao famoso Dr. Van Helsing, antigo professor do Dr. Seward – médico e amigo de Lucy e de seu noivo, Arthur, e de Quincey, um jovem americano também apaixonado por esta e que se junta a eles na caçada e extermínio de Drácula. O romance é composto pela alternância

dos diários de todas estas personagens, e esta polifonia narrativa é uma das grandes novidades de Stoker em relação às narrativas vampírescas precedentes, talvez um dos grandes motivadores do seu sucesso, uma vez que a alternância dos diários favorece cortes narrativos e o suspense.

Voltando-nos à análise das imagens do vampiro e de sua ambiguidade na literatura do século XIX, já no primeiro encontro com Drácula, Jonathan se revela confuso com os hábitos cortesões do conde, os quais parecem destoar de sua aparência cadavérica e animalesca: Drácula é descrito como um homem “alto e velho, inteiramente barbeado com exceção de um longo bigode branco e trajando preto das cabeças aos pés”; ele o convida para entrar em seu castelo “com um gesto cordial” e “em inglês perfeito”, mas avança “impulsivamente” sobre seu hóspede, assim que este cruza a porta, agarrando sua mão “com uma força que me fez retrair, efeito que não foi atenuado pelo fato de que sua pele era fria como gelo, parecendo mais a de um homem morto” (STOKER, 2015, p. 45). O conde gentilmente carrega suas malas e oferece-lhe uma boa ceia; porém, embora Jonathan afirme que “as boas vindas cortesões do conde pareceram dissipar todas as minhas dúvidas e receios”, não deixa de observar sua “fisionomia bastante marcada”:

A boca, pelo que pude ver sob o bigode grosso, era rígida e parecia até cruel, com dentes particularmente pontiagudos e brancos. Estes se ressaltavam por sobre os lábios, cujo notável rubor demonstrava uma impressionante vitalidade para um homem naquela idade. De resto, as orelhas eram pálidas e extremamente pontudas no alto. O queixo era largo e forte, e as maçãs firmes, embora magras. O efeito geral era de uma extraordinária palidez.

Até ali, só havia reparado no dorso das mãos dele quando postadas sobre os joelhos e à luz do fogo, e me pareceram bastante brancas e magras. Mas vendo-as agora de perto, não pude evitar notar que eram mãos bastante ásperas, largas, de dedos curtos e gordos. Estranhamente, havia pelos no centro da palma. As unhas eram compridas, finas e cortadas em pontas afiadas. Quando o conde inclinou para mim e suas mãos me tocaram, não pude evitar um calafrio. Talvez porque seu hálito era fétido, mas uma terrível sensação de náusea se apoderou de mim, que, por mais que me esforçasse, não consegui disfarçar. O conde, evidentemente, reparando nisso, recuou. E, com uma espécie de sorriso taciturno, que exibiu mais do que até então seus dentes protuberantes, sentou-se novamente de seu lado da lareira. (STOKER, 2015, p. 47)

A descrição do primeiro encontro com Drácula, bem como das características físicas do personagem, sugere sua condição de animalidade e explicitam a reação de repugnância de Jonathan a elas, o que difere significativamente da descrição do primeiro encontro de Clarimunda e Carmilla com suas amadas vítimas, e da aparência inicial destas vampiras, na qual predomina a descrição da beleza, da sensualidade e da atração exercida sobre Romualdo e Laura, respectivamente.

Ao longo do romance, os aspectos animais, repugnantes e monstruosos de Drácula ficarão cada vez mais explícitos. Entretanto, há uma diferença de caracterização entre este vampiro e as vampiras retratadas no romance, que são representadas pelo aspecto da beleza ou da sedução. As primeiras vampiras que aparecem na narrativa são as “três jovens damas” que abordam Jonathan quando este, desrespeitando as ordens do conde de se manter apenas em uma ala do castelo, adormece em uma sala que, outrora, deveria ter sido recinto para repouso ou recreação femininas:

As três tinham dentes brancos brilhantes que reluziram feito pérolas contra o rubi de seus lábios voluptuosos. Havia neles algo que me inquietava, um certo desejo e ao mesmo tempo um certo medo mortal. Senti no coração o impulso cruel e ardente que me beijassem com aqueles lábios rubros. (...)

Fiquei deitado, calado, espreitando, numa agonia de deliciosa ansiedade. A loira veio e se inclinou sobre mim até que senti o movimento de sua respiração. Em certo sentido, era um hálito doce feito mel, e produzia o mesmo tilintar de nervos de sua voz, mas com um amargor subjacente à doçura, um amargor agressivo como o que se sente no cheiro de sangue.

(...) A moça ajoelhou-se e inclinou-se sobre mim, simplesmente entregue ao próprio prazer maligno. Havia uma voluptuosidade deliberada que era ao mesmo tempo excitante e repulsiva, e, quando arqueou o pescoço, chegou de fato a lambe os lábios feito um bicho, até que pude ver à luz da lua a umidade cintilante de sua boca escarlate e da língua vermelha deslizando sobre os dentes pontiagudos. A jovem baixou cada vez mais a cabeça, à medida que descia os lábios por minha boca e ao longo de meu queixo, e parecia prestes a fechá-los em minha garganta. (...) Concentrei-me no toque macio e trêmulo dos lábios na pele hipersensível e nas pontas duras de dois dentes pontiagudos, que apenas me tocaram e se detiveram. Fechei os olhos num êxtase langoroso e aguardei, com o coração acelerado. (STOKER, 2015, p. 71)

A descrição contém o erotismo já presente em *Carmilla*, apresentando as sensações de Jonathan com a mesma ambiguidade entre repulsa e desejo presente na novela de Fanu, porém, com predominância do segundo, na descrição do contato físico com a vampira. Embora ela não seja descrita propriamente como bela, mas “como um bicho”, ela é atraente, tem lábios rubros e voluptuosos, e, ao contrário do conde, seu hálito é doce, e seu toque é macio (enquanto o de Drácula gera calafrios). Mas, em relação à beleza, é Lucy quem contraria a imagem do monstro, ao ser vista por Dr. Seward em seu caixão, meses depois de sua morte. O médico descreve que ela estaria igual à noite precedente ao seu enterro, se não estivesse “mais radiantemente bela do que nunca”, com lábios “mais rubros do que antes e, nas faces, um delicado rubor” (STOKER, 2015, p. 257). Porém, posteriormente, Lucy também será descrita como um monstro, quando chega a seu mausoléu com uma das suas vítimas e, flagrada por Arthur, Seward e Van Helsing, tenta seduzir o ex-noivo:

A doçura havia se convertido em crueldade adamantina, impiedosa, e a pureza, em voluptuosa promiscuidade. (...) Com a luz concentrada sobre o rosto de Lucy, pudemos ver que os lábios estavam vermelhos de sangue fresco e que o fio escorrendo pelo queixo manchara a pureza da mortalha branca.

(...) Ao nos fitar, seus olhos reluziram com um brilho profano, e o rosto se enfeitou com um sorriso voluptuoso. Oh, meu Deus, como estremei ao presenciar aquilo! Como um movimento descuidado, cruel feito um demônio, ela jogou no chão a criança que até então trazia agarrada com força ao peito, rosnando feito um cão diante de um osso. (...) O sangue-frio deste gesto fez Arthur gemer também. Quando Lucy avançou na direção dele com os braços abertos e um sorriso lascivo, ele recuou e cobriu o rosto com as mãos. Mas ela continuou se aproximando dele e, cheia de langor e volúpia, o chamou (...).

Havia algo de diabolicamente meigo naquele tom de voz, algo que lembrava o tilintar do vidro e que ressoou em nossos cérebros mesmo que as palavras tenham sido dirigidas a outro homem. Quanto a Arthur, parecia em transe e, tirando as mãos do rosto, abriu os braços. (STOKER, p. 269-270)

Nesta descrição de Lucy, a imagem da vampira é associada à sedução, e ao mesmo tempo, à monstruosidade: ela verte sangue pelos lábios, atira cruelmente sua vítima, uma criança ainda viva, ao chão; mas, ainda assim, os olhos de “um brilho profano”, o “sorriso lascivo” e a voz “cheia de langor e volúpia” perturbam o desejo de todos os homens, especialmente de seu ex-noivo. Porém, essa ambiguidade não se constata na figura de Drácula, o protagonista, que nunca é descrito como belo ou atraente. Ele domina Lucy e Mina, faz com que entrem em transe e alimenta-se delas, mas em nenhuma parte do romance, nos diários destas personagens, encontram-se em seus relatos sensações voluptuosas associadas ao conde. Ao contrário, a sensação de contato físico com o conde é descrita como apavorante e repulsiva:

Ao lado da cama, como que saído de dentro da neblina, ou melhor, como se a neblina tivesse se condensado em sua figura, pois sumira inteiramente, havia um homem alto, magro e todo de preto. Reconheci-o imediatamente pelas descrições. (...) Por um momento, meu coração parou de bater, eu teria gritado se não estivesse paralisada. Nesse meio tempo, ele falou, num sussurro agudo e cortante, apontando para Jonathan:

“Silêncio! Se der um pio, esmago os miolos dele na sua frente”. Fiquei apavorada e perplexa demais para fazer ou dizer qualquer coisa. Com um sorriso de escárnio, ele me segurou firme pelo ombro com uma das mãos e despiu meu pescoço com a outra, dizendo: “Primeiro, um pouco de frescor em recompensa por meu esforço. Melhor ficar quieta. Não é a primeira nem a segunda vez que suas veias aplacam minha sede!” Eu estava aturdida e, estranhamente, não quis impedi-lo. Suponho que seja parte da maldição horrível que recai sobre a vítima quando ele a toca. E, oh, meu Deus, meu Deus, tenha piedade de mim! Ele pôs os lábios fétidos em meu pescoço. (...)

Senti minha força se esvaindo, como se fosse desmaiar. Não sei dizer por quanto tempo essa coisa horrível durou, mas me pareceu uma eternidade até que ele retirasse sua boca asquerosa, impura e insolente de meu pescoço. Vi que estava pingando de sangue fresco. (STOKER, 2015, p. 357-358)

Nesta cena, em que Mina relata a Van Helsing o ataque de Drácula, ao contrário das bocas voluptuosas das vampiras, a expressão “lábios fétidos” e os adjetivos “asquerosa, impura e insolente” explicitam a repulsa causada ao contato físico do vampiro. Além disso, chama a atenção a postura agressiva do conde. Ao contrário de persuasão pela sensualidade, ele procede pela ameaça: Mina se submete diante do risco de ele matar Jonathan, e tendo também sua vontade dominada pelos poderes sobrenaturais do conde, deixa-o sugar seu sangue. Nenhum cuidado ou remorso é demonstrado neste ato, motivado apenas pelo “apaciar a sede”, não havendo nenhum afeto pela vítima. Aqui, o motivo da alimentação sanguínea não se converte, como em *A morta amorosa*, numa atenuação do aspecto monstruoso do vampiro: Drácula não ataca Mina para se alimentar de seu sangue apenas por uma necessidade física, mas se compraz ao fazê-lo de forma cruel, de subjugar sua vítima, principalmente por ser Mina a protegida dos inimigos que querem destruí-lo – apresentando-se também aí um elemento de vingança e demonstração de poder. Nesse sentido, faz-se importante analisarmos a continuação do relato de Mina:

Em seguida, ele me perguntou em tom de troça: “Quer dizer que você, como os outros, também quis usar seu cérebro contra mim? Quis ajudar esses homens a me caçar e a frustrar meus desígnios? (...) ... enquanto tentavam tramar contra mim, eu os minava em seus intentos. E você, a mais amada por eles, agora é minha, carne da minha carne, sangue do meu sangue, membro da minha família, minha dadivosa prensa de vinho provisória, e que mais tarde será minha companheira e minha auxiliar. (...) Mas agora vai ser punida pelo que fez. Você os ajudou a me prejudicar. E, portanto, vai obedecer aos meus chamados. Quando meu pensamento disser ‘Venha!’, você vai atravessar terras e mares ao meu comando. E, para que isso aconteça, tome!” Em seguida, desabotoou a camisa e, com as longas unhas pontiagudas, abriu uma veia do peito. Quando o sangue começou a sair, pegou meus pulsos com uma das mãos, segurou-os firmemente e, com a outra, agarrou meu pescoço e apertou minha boca contra a ferida, de modo que ou eu sufocaria ou engoliria seu... Oh, meu Deus! Meu Deus! O que foi que eu fiz? O que fiz para merecer esse destino, eu que sempre tentei andar no caminho da mansidão e da virtude a vida toda. Deus, tenha piedade de mim! (STOKER, 2015, p. 358-359)

Uma das passagens mais interessantes do livro (e emblemática em vários filmes, como analisaremos a seguir), a cena evidencia a ideia da vingança no início da fala de Drácula, quando ele a identifica como um dos inimigos que querem destruí-lo e com a explicitação de que ele a ataca como represália: “Mas agora você vai ser punida pelo que fez. Você os ajudou a me prejudicar”. Porém, ao mesmo tempo que a sucção do sangue aparece como castigo ou pelo mote da alimentação sanguínea (explicitado na metáfora “minha dadivosa prensa de vinho provisória”), o trecho apresenta uma referência mítica, na qual Drácula, ao tomar o sangue de Mina e obrigá-la a tomar o seu, torna-a “carne da minha carne, sangue do meu sangue, membro da minha família”, que mais tarde será “minha companheira”. Em outras palavras, embora não

haja elementos de uma sexualidade associada ao prazer, há nesta cena uma associação à união do homem e da mulher referida no Gênesis⁷⁵. Além disso, é possível associá-la à ideia do antissacramento, abordada anteriormente – Drácula dá a beber seu sangue como um pacto, uma aliança, mas, ao contrário da mística cristã, na qual beber o sangue de Cristo é a promessa da ressurreição, aqui, o beber do sangue converte-se em violência e promessa de infinitude na morte. Embora Alexandre Barbosa de Souza (2015, p.11) tenha se referido a esta cena como “batismo de sangue”, acredito que seria mais apropriado chamá-la “comunhão de sangue” – ainda que uma comunhão às avessas.

Depois de ter sido atacada por Drácula, Mina sente-se impura, afirmando que não poderia mais tocar nem beijar Jonathan (STOKER, 2015, p. 354). Mina é atormentada pela possibilidade de, depois de sua morte, tornar-se também uma vampira. Este é um dos elementos que Stoker resgata da tradição mítica: humanos atacados por vampiros tornam-se também vampiros, mas apenas depois de morrerem voltam à vida em seus próprios corpos. Por isso, também, Mina engaja-se com todas as forças na perseguição de Drácula e faz Van Helsing prometer-lhe que, se necessário, ele a mataria e queimaria seu corpo, libertando sua alma do destino terrível de ser tornar um ser asqueroso e demoníaco. Tal elemento não tem qualquer ênfase nas narrativas precedentes aqui analisadas, o que se constata nas diferentes reações de Mina, Romualdo e Laura – aquele sente saudades de Clarimunda, sua grande paixão; esta sente-se apenas aliviada por ter sobrevivido ao perigo pelo qual passou, mas não declara se sentir impura ao descobrir que travou relações tão íntimas com uma vampira; e nenhum dos dois expressa qualquer temor de tornarem-se também vampiros depois de suas mortes.

Considerando a análise dessas narrativas vampirescas em prosa do século XIX, constatamos a já referida ambiguidade na representação da figura do vampiro e uma alternância de imagens, por vezes, sutilmente, até dentro de uma mesma obra: a do vampiro monstruoso (cadavérico, repugnante, fétido, animalesco, obcecado por sangue humano), que causa medo e terror nas vítimas; e a do vampiro civilizado/humanizado (rico e/ou aristocrático, limpo, belo ou fisicamente atraente, sedutor, persuasivo), que não apenas conquista suas vítimas para sugar-lhes o sangue, mas estabelece relacionamentos com e apresentam sentimentos por elas. Ademais, tal análise me remete novamente à ideia de um *trânsito* dessas imagens, e não de uma evolução delas entre o mito e a literatura; tampouco entre obras literárias mais antigas e mais

⁷⁵ No capítulo 2 do Gênesis, há a narrativa da criação da mulher a partir do corpo (mais precisamente, da costela) do homem, razão pela qual ele exclama: “Esta sim, é osso dos meus ossos/ e carne da minha carne!” (Gênesis 2, 23, in *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 37).

recentes, uma vez que não há como estabelecer uma separação entre estas duas imagens tomando por critério a cronologia das obras – hipótese que se desfez na comparação entre *A morta amorosa*, de Gautier, *Carmilla*, de Fanu, e *Drácula*, de Stocker. Na primeira, de 1836, a personagem vampira é predominantemente bela, sedutora e amorosa; na segunda, de 1872, apenas ao final se tem a figura de Carmilla como um monstro, mas ao longo da narrativa, ela também é uma jovem nobre e perturbadoramente atraente; e no terceiro, que está no limiar do século XX (1897), *Drácula* é um vampiro que se aproxima muito da imagem animalesca, monstruosa e ameaçadora, configurando-se, por vezes, como misterioso, mas nunca sedutor ou atraente. Tais características lhe serão atribuídas, entretanto, em adaptações cinematográficas do romance, ao longo do século XX, como veremos a seguir.

1.3. Vampiros no século XX: o monstro humanizado

1.3.1. *Drácula*: “uma constante no volátil século XX”

A ambiguidade entre o cadavérico e o sedutor, entre o vampiro monstruoso e o humanizado que aparece na literatura do século XIX se verificará também no século XX. A partir de sua publicação e difusão, *Drácula*, que se tornará um clássico da literatura de terror e suspense ao redor do mundo todo, sintetizará a lenda moderna do vampiro. Segundo Auerbach (2019, p. 64), o romance de Stoker é “menos a culminância de uma tradição do que sua destruição”⁷⁶, uma vez que *Drácula* se diferencia dos demais vampiros da prosa europeia do século XIX: ao contrário de seus predecessores, que estabeleciam uma relação de intimidade, amizade ou amor com suas vítimas, *Drácula* quer dominá-las; não é movido por amor e/ou sexo, e sim pelo poder; suas vítimas (e os protetores delas) querem conhecê-lo para destruí-lo: não há fascínio, não há sedução. *Drácula* seria, nos Estados Unidos, “uma constante no volátil século XX”⁷⁷ (AUERBACH, 2019, p. 112), no sentido de que, ao longo do século, sua história é adaptada em dezenas de filmes, mas, ao mesmo tempo, modifica-se o tempo todo – mudanças que, segundo a autora, dizem tanto sobre vampiros quanto sobre a própria América e sua história social e política.

⁷⁶ No original: “Dracula, however, is less the culmination of a tradition than the destroyer of one”.

⁷⁷ No original: “In the United States especially, Dracula has been one constant in the volatile twentieth century”.



Figura 1: Max Schreck no papel de Nosferatu, na cena de ataque a Ellen.

A primeira adaptação cinematográfica do romance de Stoker, *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922), do alemão F. W. Murnau, mantém a imagem monstruosa de Drácula, embora atenuie seu caráter tirânico e modifique diversos aspectos do enredo, inclusive o nome dos personagens (por conta de questões de direitos autorais). Assim, o famoso Drácula se transforma no conde Orlok, interpretado pelo ator alemão Max

Schreck. O filme é mudo e, em sua estética expressionista, apresenta-nos um vampiro de “maquiagem luminosa, com sua radiante careca arredondada, dedos, orelhas, nariz e dentes de rato (que, diferentemente dos familiares caninos gotejantes, ele nunca parece usar)” – enfraquecendo, assim, a ideia do vampiro como um *revenant en corps* e “desmaterializando a fome da criatura” (AUERBACH, 2019, p. 73)⁷⁸. Por sua vez, Hutler (ao contrário do cauteloso Jonathan) desdenha da advertência dos camponeses, do *Livro dos Vampiros* e suas medidas apotropaicas, e cruza a ponte que separa a cidade do reino dos fantasmas com seus próprios pés, já que o cocheiro se recusa a levá-lo. Ele será a primeira vítima do conde Orlok, o que faz com que Murnau “atravesse a ponte entre homens e mulheres que Stoker escrupulosamente erigiu: o Drácula de Stoker só possui fêmeas, enquanto o de Murnau não usa mulheres animais e cheias de desejo como suas agentes, mas somente homens respeitáveis” (ibidem, p. 74). Nesse sentido, *Nosferatu* seria “indiferente a gênero”, já que seu intuito é causar “morte em massa”⁷⁹ – identificada, no filme, como uma epidemia [*a plague*].

Outro aspecto que diferencia o filme de Murnau do romance que o inspirou também envolve gênero: é Ellen, a esposa de Hutler, que eliminará o vampiro-monstro, (e não personagens masculinos, como ocorre na obra de Stoker), em uma atitude de auto-sacrifício pela humanidade, quando ela atrai Orlok para seu quarto e entrega-se a ele, de forma que a luz solar do amanhecer o surpreenderá ali. Nesse sentido, seu “ambíguo sacrifício abole a

⁷⁸ No original: “luminous make-up, with his radiantly protruding bald dome, fingers, ears, nose, and ratlike teeth (which, unlike the familiar dripping canines, he never seems to use)” e “to dematerialize the creature’s hunger”, respectivamente.

⁷⁹ No original: “crosses the bridge between men and women that Stoker scrupulously erects: Stoker’s Dracula possesses only females, while Murnau’s uses no lustful, animalistic women as his agents, but only respectable men. (...) Indifferent to gender, *Nosferatu* unleashes mass death, not individual sexuality”.

polarização de Stoker entre mulheres puras e carnisais, pois Nina⁸⁰ é menos uma vítima do que um elo entre sombra e substância, vida e morte, corrupção e respeitabilidade”⁸¹ (ibidem, p. 75).

O filme de Tod Browning, *Dracula* (1931), produzido pela Universal Studios, traz para a América, pela primeira vez, a personagem de Stoker, embora se baseie em uma popular e “quase não-stokeresca”⁸² (AUERBACH, 2019, p. 75) peça homônima da Broadway. Esse



Figura 2: Cartaz de *Dracula*, de Tod Browning (1931)

filme, que imortalizou o ator Bela Lugosi no papel de Drácula, traz como visitante não Jonathan, mas Reinfield – que, a princípio, em nada se aproxima do confinado doente mental do romance, mas sim de um turista americano no leste europeu; só depois de atacado por Drácula e tornar-se seu servo, ele se caracteriza pela aparência louca e transtornada que tem na obra de Stoker. O filme sugere uma intimidade entre Drácula e Reinfield em seu castelo, e estabelece “uma identificação entre essas duas criaturas exageradamente vestidas – Lugosi veste capa, terno, e medalhas, mesmo dentro de casa – o que na América de 1931 sussurrava perversidade”⁸³

(AUERBACH, 2019, p. 77). Porém, ao deixarem o castelo, essa identificação desaparece, pois

Reinfield passa a tratar Drácula como “mestre” e ser submisso a ele.

Outra característica relevante do Drácula de Bela Lugosi é que ele não apresenta marcas monstruosas [como se pode perceber claramente pela comparação entre a imagem de Nosferatu (fig. 1) e a de Drácula no cartaz do filme de Browning (fig. 2)]: ele não tem a aparência animalésca do Nosferatu de Max Schreck, não exhibe caninos salientes; ao contrário, é “elegantemente humano”⁸⁴, mas suas roupas e maneirismos (um sotaque e entonações quase

⁸⁰ Em sua análise, Nina Auerbach (2019, p. 202) se refere aos personagens de *Nosferatu* utilizando seu nome correspondente no enredo de Stoker, para conveniência do leitor, alegando que várias cópias do filme de Murnau, posteriormente, teriam feito essa substituição. No caso de Ellen, em várias delas, “Mina” transformou-se “no mais poderoso e eufônico ‘Nina’ [“Mina mutates into the more powerful and euphonious ‘Nina’].

⁸¹ No original: “Nina’s ambiguous sacrifice abolishes Stoker’s polarization between pure and carnal women, for Nina is less a victim than a link between shadow and substance, life and death, corruption and respectability”.

⁸² No original: “quite un-Stokeresque”.

⁸³ No original: “The film establishes an identification between these two overdressed creatures – Logosi wears cloack, tuxedo, and medals even indoors – that in 1931 America whispered of perversity”.

⁸⁴ No original: “elegantly human”.

caricatos que o caracterizam como estrangeiro) o singularizam em relação aos outros personagens humanos. Essa ambiguidade entre o humano e o estranho se tornaria um atributo vampírico e criaria uma nova forma de medo na ficção do século XX: não apenas o medo do *outro*, mas também do que é familiar (ibidem, p. 113). Portanto, a ideia “dessas criaturas [sobrenaturais] no meio deles [humanos]” já presente na literatura vampiresca do século XIX (conforme apontado na seção anterior deste capítulo), reforça-se nessa caracterização cinematográfica de Drácula – um homem que circula de fraque pelas ruas e vai ao teatro, onde conhece a família do Dr. Seward (sua filha Mina e seu noivo Jonathan) e até mesmo frequenta a casa deles. A aparente familiaridade de Drácula, o monstro, com os demais personagens, e a serenidade e cortesia com que Van Helsing o trata são desconcertantes.

Se o Drácula de Lugosi incita o medo, paralelamente, ele incita também “visões eróticas da morte”⁸⁵ (sugerida já na postura corporal e expressão facial de vampiro e vítima no cartaz do filme), ao contrário do personagem de Stoker, que não se importa com rituais de sedução, sendo “fundamentalmente um estuprador, mas um sem a luxúria pela morte”⁸⁶ (AUERBACH, 2019, p. 114). A associação de Drácula ao erotismo começa com a interpretação de Lugosi justamente pela já referida perda da animalidade, dos aspectos cadavéricos, de uma estilização do vampiro (já iniciada no século XIX) que “permite ao século XX impregná-lo em desejo”⁸⁷ (ibidem, p. 115). As “visões eróticas da morte” se insinuam na figura de Mina, em sua camisola, correndo em direção a Drácula durante a noite, enquanto, na sala, Van Helsing tenta convencer Jonathan e Seward de que o nobre estrangeiro é um vampiro; na súbita transformação no comportamento de Mina, que “está maravilhosa”⁸⁸, nos dizeres do noivo que ela tenta seduzir no dia seguinte. Assim como Geraldine, a vampira de Goethe em “Christabel”, o Drácula de Browning é uma presença fantasmagórica e erótica que ronda o jardim de casas respeitáveis, no qual, durante a noite, donzelas se arriscam em passeios solitários.

Entretanto, apesar do erotismo evocado pela figura de Lugosi, o Drácula de Browning não consuma o sexo ao longo do filme (nem explicita nem sugestivamente). Segundo Auerbach (2019, p. 118), há, na década de 1930, além de uma escrupulosa censura, uma “aura de obscenidade ao redor da relação sexual entre monstros e mortais”⁸⁹. Assim, o Drácula de

⁸⁵ No original: “erotic visions of death”.

⁸⁶ No original: “He was fundamentally a rapist, but one with no lust for death”.

⁸⁷ No original: “allows the twentieth century to steep him in desire”.

⁸⁸ Nessa cena, Jonathan diz a Mina: “Você está... uma moça tão mudada! Você está maravilhosa” [“You’re so like a changed girl. You look wonderful!”].

⁸⁹ No original: “an aura of obscenity around monster’s intercourse with mortals”.

Lugosi é “raramente tocável”⁹⁰, mais um “hipnotizador que mordedor, efetuando com seus olhos fixos a penetração da qual o resto de seu corpo se abstém”⁹¹. Ele personifica as fobias vitorianas adaptadas ao puritanismo americano, bem como os rituais de um mundo aristocrático já perdido – daí sua postura sempre ativa, sempre imóvel, em sua capa preta (ibidem, p. 119).

Uma postura bem diferente encontra-se no Drácula immortalizado pelo ator Christopher Lee em *O vampiro da noite* [*Horror of Dracula*, 1958], de Terence Fisher. Se Lugosi inicia o clássico de 1931 em uma cripta com ratos, teias de aranha e caixões, o Drácula de Christopher Lee aparece em seu castelo limpo e ricamente mobiliado. Outro detalhe contrastante é que, já em sua abertura, um sangue vermelho vivo aparece na tela sobre as letras brancas do nome do vampiro (sangue que também escorre do canino sobressalente do vampiro no cartaz do filme, conforme se pode observar na Figura 3), ressaltando um elemento essencial e moderno dessa adaptação, a cor, que se configura em um diferencial em relação às adaptações de Murnau e Browning: seus vampiros, “em cores vibrantes, são substância, não sombras”⁹² (AUERBACH, 2019, p. 120). Ao contrário do ar fantasmagórico da imagem em preto e branco (na qual o sangue é um elemento inexistente), e da pouca mobilidade dos vampiros das adaptações anteriores aqui citadas, os vampiros da Hammer Studios são corpos: Drácula é

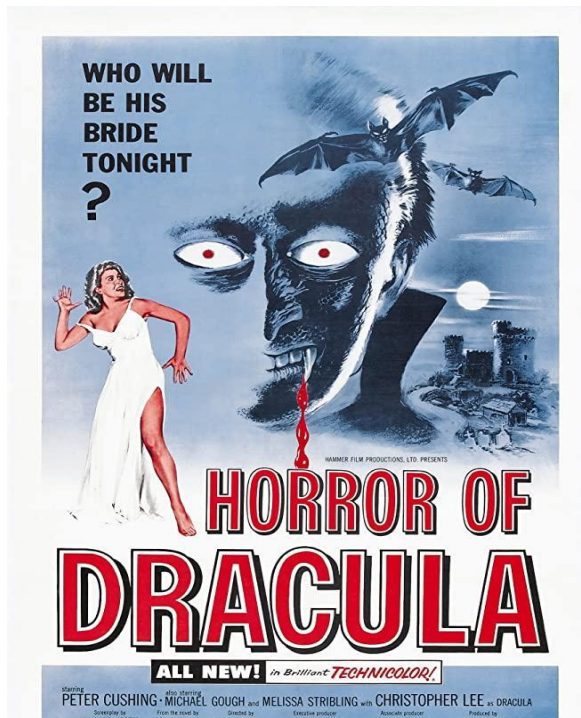


Figura 3: Cartaz do filme *O vampiro da noite* [*Horror of Dracula*], de Terence Fisher (1958).

perseguido pelo também atlético Van Helsing (interpretado por Peter Cushing) e, encurralado na biblioteca de seu belo castelo, é atingido pela luz do sol, que transforma seu corpo em cinzas.

Pela primeira vez, a morte do vampiro pela luz do sol é representada em cena (em Murnau e em Browning, apenas vemos sua fuga, mas não sua morte), o que também reforça a materialidade do vampiro, uma vez que um *corpo* é destruído também pela *matéria*, a luz solar enquanto realidade física, e não dimensão simbólica (representando a bondade ou a luz divina). Nesse sentido, “essa ‘morte’ liberta Drácula da velha metafísica, imergindo-o em

⁹⁰ No original: “scarcely touchable”.

⁹¹ No original: “more mesmerist than biter, effecting with his staring eyes the penetration from which the rest of his body abstains”.

⁹² No original: “In vibrant colors, they are substance, not shadows”.

um empiricismo físico que o definirá ao longo do século”⁹³ (AUERBACH, 2019, p. 121). Se no romance de Stoker, Van Helsing precisava de artefatos religiosos consagrados para destruir o vampiro (como cruzeiros, água benta e hóstia), os filmes da Hammer destroem essa significação metafísica: uma vez que Drácula é “alérgico à luz – não repellido por sua bondade”⁹⁴ (ibidem, ênfase no original) – e a alergia é uma característica física – não é mais preciso apelar ao poder divino, mas apenas encurralar o vampiro e esperar o amanhecer.

A “alergia ao sol” é um elemento relevante na humanização do vampiro no cinema do século XX, ao conferir-lhe um corpo vulnerável e a possibilidade da morte física. Entretanto, ao mesmo tempo, afasta-o do convívio humano (AUERBACH, 2019, p. 122): Christopher Lee e sua geração se tornam as “crianças da noite” (e não os lobos mencionados pelo Drácula de Stoker), que só podem sair às ruas quando nem o sol – nem a maioria dos humanos – aparece. Se os vampiros cinematográficos da segunda metade do século XX se tornam mais materiais e, portanto, mais humanos; se trocam túmulos e criptas por casas estilosas, eles não podem sair delas conforme sua vontade. O Drácula de Stoker tinha seus poderes diminuídos durante o dia, mas a luz solar não lhe era letal. A partir do filme de Murnau, mas sobretudo da adaptação de Fisher, vampiros ficarão confinados durante o dia, sendo literalmente criaturas das trevas, até o final do século, quando a reinvenção dos mitos vampírescos, no final dos anos 1970, colocará novos padrões na caracterização dos vampiros.

Assim como na adaptação de Browning, a relação entre vampirismo e erotismo está presente, embora este seja mais explícito no cartaz (Figura 3) – com a expressão do vampiro entre um esgar de desejo e ferocidade a uma mulher fornida, supostamente “sua noiva esta noite” [*his bride tonight*] – do que no filme, em que a camisola de Lucy é bem menos provocante. Além disso, se o Drácula de Lugosi não consuma a relação sexual com suas vítimas, a relação entre o Drácula de Lee e suas vítimas também permanece fora da cena, embora sua sugestão seja mais explícita, já que Drácula, com seus caninos sobressalentes, aparece no quarto e se debruça sobre Lucy, sozinha sobre a cama – e é significativo que ela, antes, tenha trancado a porta, tirado o crucifixo do pescoço, aberto as janelas e se deitado, com expressão de ansiosa espera. A capa preta de Drácula encobre a cena antes da mordida/relação entre vampiro e vítima, mas no caso de Mina, a sugestão é ainda mais sutil: depois de dominada pelo vampiro, ela sai de casa durante a noite e vai ao seu encontro; ao voltar para casa, de manhã, segura sobre o

⁹³ No original: “this ‘death’ frees Dracula from the old metaphysics, steeping him in a physical empiricism that will define him throughout the century”.

⁹⁴ No original: “Dracula is *allergic* to light, not repelled by its goodness”.

pescoço uma espécie de cachecol de pele, como a esconder voluntariamente as marcas da mordida do vampiro, sem entretanto esconder de todo um ar de satisfação, ela “sorri deliciosamente e se aconchega em seu cachecol de pele, como se acariciasse seu ser animal”⁹⁵ (AUERBACH, 2019, p. 125). Em nenhuma das duas cenas, Drácula consuma a mordida/relação: há apenas a sugestão, na reação das vítimas, do ato de sucção sanguínea que se torna um ato erótico, ou que despertou “uma sexualidade adormecida nas próprias mulheres”⁹⁶ (ibidem, p. 124). Inclusive, Auerbach (ibidem, p. 126) aponta que, a partir de *O Vampiro da noite*, a personagem de Lucy, antes marginal no enredo de Stoker e suas adaptações, tem sua transformação em vampira no centro da trama, cada vez mais erotizada, nos 30 anos subsequentes.

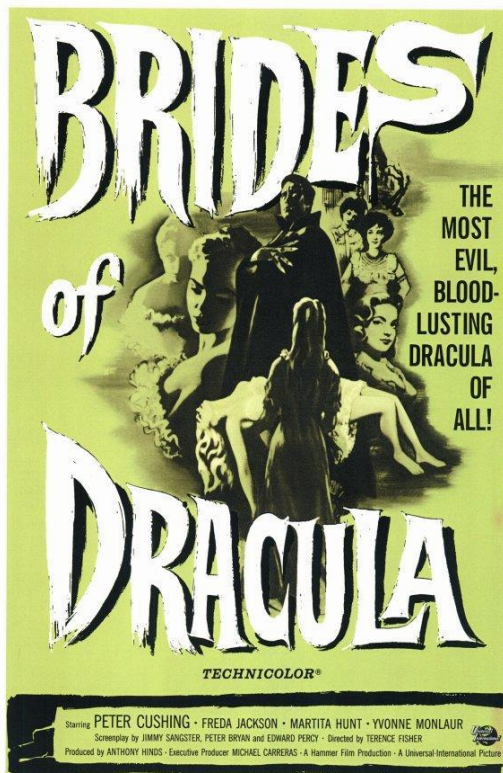


Figura 4: Cartaz de *As noivas do vampiro* [*Brides of Dracula*], de Terence Fisher (1960)

Em *As noivas do Vampiro* (*Brides of Dracula*, 1960), também dirigido por Terence Fisher, a representação do vampiro de forma humanizada e sedutora é ainda mais evidente do que nos filmes precedentes, e seu cartaz reforça o heteroerotismo na figura do vampiro cercado por mulheres de seios fartos, bem como na imagem de uma mulher seminua, desacordada, sendo carregada por outra, como se estivesse sendo oferecida à figura masculina, em posição central e superior, na ilustração. O enredo, embora se distancie do romance de Stoker, mantém alguns de seus motes, como a viagem da vítima, a trabalho, ao leste europeu, a hospedagem no castelo de um vampiro e a presença do médico e caçador de vampiros, Dr. Van Helsing (única personagem que conserva o mesmo nome que no romance). Marianne Danielle,

uma jovem professora que começará a lecionar francês em um internato no interior da Transilvânia, não consegue vaga na hospedaria local, na qual encontra a Condessa de Meinster. Esta lhe oferece estadia em seu castelo, no qual mantinha em cativeiro seu filho, referido apenas como o Conde de Meinster – descrito pela mãe à hospede como um louco, mas que era um

⁹⁵ No original: “she smiles deliciously and snuggles into the fur, seeming to caress her animal self”.

⁹⁶ No original: “sexuality that lie dormant in the women themselves”.

vampiro, ao qual a condessa levava mulheres jovens para aplacar suas necessidades. Antes que isso ocorra a Marianne, ela encontra o conde no castelo e é facilmente persuadida por ele a libertá-lo, aparentemente seduzida por sua beleza, além de julgar cruel sua condição ao vê-lo acorrentado e aparentemente inofensivo.

Depois de matar a própria mãe (que se descobre, depois, que não foi assassinada, mas vampirizada), o conde foge, para desespero da criada da casa, que acusa Marianne de libertar “o demônio”. O mais curioso é que a moça parece não se lembrar de nada disso quando, já instalada no internato feminino onde lecionará, o conde aparece, propõe-lhe casamento e ela aceita. Dr. Van Helsing, que ela conhecera a caminho do internato, e que trabalhava com o padre Stepnik para eliminar o surto de vampirismo local, salva-a quando é levada pelo conde a um celeiro, onde estão as outras “noivas” que ele vampirizou, todas em brancas e longas camisolas. Na luta, Van Helsing é mordido pelo conde, mas consegue reverter o efeito do ataque ao pegar ferro em brasa e cauterizar a ferida (numa sugerida aproximação entre vampirismo e doença). Depois disso, ele põe fogo no celeiro, matando todas as vampiras que estavam ali; nesse final, evidencia-se não apenas a ação do fogo purificador, mas do poder dos artefatos cristãos contra o mal: a cruz que mata o conde-vampiro é formada por pedaços de madeira que se consomem no fogo, cuja sombra forma sobre o vampiro o formato de uma cruz. A salvadora luz do sol não aparece, mas o heroico Van Helsing é capaz de gerar a luz do fogo, que ilumina a cena final, em que ele abraça Marianne, numa atmosfera de alívio pela eliminação da ameaça do mal, de paz novamente restaurada.

Entre os anos 1960 e 1970, os estúdios Hammer fizeram uma série de 9 filmes sobre vampiros, em alguns deles, com Christopher Lee (que, ao longo dos anos, perde sua aura ameaçadora) no papel principal, apelando principalmente à audiência de adolescentes e jovens, crescente a partir dos anos 1960. Com grande sucesso de bilheteria, tais filmes trazem adaptações bastante livres do enredo de Stoker e não propõem grandes variações na representação do vampiro, embora inovem ao trazer para as telas vampiros mais associados a suas bocas e caninos salientes do que a seus poderes mentais e hipnóticos, “tornando o vampirismo mais uma experiência corporal imediata do que um dom esotérico”⁹⁷ (AUERBACH, 2019, p. 129).

Em meados dos anos 1960, houve uma maior preocupação com a fidelidade dos enredos dos filmes ao livro de Stoker, de forma que a personagem de Drácula se fixa como um

⁹⁷ No original: “they turned vampirism into an immediate bodily experience rather than an esoteric endowment”.

“vampiro-rei”⁹⁸, com uma “majestosa imutabilidade”⁹⁹, uma espécie de arquétipo do vampiro, em uma perspectiva jungiana (AUERBACH, 2019, p. 130). Há, portanto, um “enobrecimento de Drácula”, primeiro a partir de pesquisas acadêmicas como *In Search of Dracula*, de Raymond McNally (1972), que, ao alegarem esclarecer a autenticidade e a origem histórica do personagem de Stoker, de fato inspiram “um novo mito de Drácula para o final do século XX”¹⁰⁰ (AUERBACH, 2019, p. 133), no qual ele se converte ora em um guerreiro e líder patriótico, ora em um devotado amante. O fato é que Bram Stoker, em seu romance, não teve a preocupação de se basear em Vlad Tepes, um aristocrata e militar romeno que lutou contra as forças do Império Otomano e veio a dominar a Valáquia. *Dracul*, palavra que significa “filho do dragão” ou “demônio” na língua valáquia, não se tratava de um nome, mas de um título atribuído a ele, tamanha sua crueldade e sadismo com seus inimigos; e que foi adotada por Stoker como título do livro (que inicialmente seria *The Un-Dead*) e nome de seu principal personagem por um critério de sonoridade. Suas anotações demonstram pouco conhecimento da história da Transilvânia – que se torna apenas um cenário inicial que representa, genericamente, a Europa Oriental – e seu enredo centra-se nas figuras individualizadas de Drácula (constituído a partir de um amálgama de narrativas vampirescas ficcionais precedentes), suas vítimas e perseguidores.

Entretanto, a partir dos anos 1970, há, tanto na literatura quanto no cinema, uma reinvenção dos vampiros ficcionais: influenciados pelo contexto de mudanças sociais e culturais a partir dos anos 1960, e pela crise das instituições e autoridades (reforçada, nos Estados Unidos, pela derrota na Guerra do Vietnã, pelo episódio de Watergate e consequente queda de Nixon, entre outros fatos), “vampiros estavam assumindo uma autoridade imprecedented em sua história. Sem dúvidas, eles só foram capazes de fazê-lo porque, nos anos 1960 e 1970, tantas autoridades oficiais caíram”¹⁰¹ (ibidem, p. 132).

Embora o personagem de Stoker tenha um caráter tirânico, assim como a figura histórica que supostamente o inspirou, esse aspecto da personagem foi praticamente esquecido na produção cinematográfica do final do século XX. Em 1973, um filme produzido para a TV britânica, dirigido por Dan Curtis, *Bram Stoker’s Dracula*, marca pela primeira vez, em seu título, a preocupação com a autenticidade do enredo; porém, paradoxalmente, este se afasta da

⁹⁸ No original: “King-Vampire”.

⁹⁹ No original: “majestic immutability”.

¹⁰⁰ No original: “Nevertheless, *In Search of Dracula*, which claimed to give Stoker’s character historical authenticity, in fact inspired a new Dracula myth for the late twentieth century”.

¹⁰¹ No original: “vampires were assuming an authority unprecedented in their history. No doubt they were able to do so because, in 1960s and ’70s, so many official authorities had fallen”.

fonte literária que evoca, já que, no filme, Drácula é mais um apaixonado do que um tirano; sua perseguição também não se configura como uma cruzada, mas como vingança: apenas Arthur, que perdera Lucy para o vampiro, acompanha Van Helsing; e Jonathan, por sua vez, não tem a função inicial de contraponto (não simboliza o medo da sociedade vitoriana diante do incivilizado leste europeu), mas a de levar Drácula à Lucy, a qual ele vê em uma foto, ao lado de Mina, noiva de Jonathan. Aqui insere-se um mote que se popularizará bastante em adaptações subsequentes: a justificativa amorosa para a ida de Drácula para Londres. Ele não adquire Carfax Abbey como uma base para seus planos de dominância, mas para ficar perto de Lucy, que ele identifica como sendo a reencarnação de sua esposa, morta pelo exército turco no século XV, e que aparece discretamente em um quadro do castelo.

A imagem de Drácula (interpretado pelo ator Jack Palance) abraçado, aos prantos, ao cadáver de sua amada é bastante relevante para a compreensão do “vampiro reinventado” pós 1970, já que, antes disso, vampiros não choram. Mas na transformação de paradigmas sociais e culturais do fim do século XX, vampiros, assim como os homens, podem chorar. Nina Auerbach (2019, p. 136) aponta nisso a influência do feminismo: “Como os novos homens sensibilizados que as feministas desejosas dos anos 1970 construíram, vampiros são renascidos em suas próprias lágrimas”¹⁰². Além de sensível, o Drácula de Curtis é deslocado da figura do estuproador (como se caracteriza em Stoker) ou do erotismo transgressor (que caracteriza os vampiros nas adaptações dos estúdios Hammer) para a figura do “marido amado”, do “marido perfeito” que não consegue superar “a nostalgia de um casamento perdido” e, depois de séculos, reencontra sua amada; em suma, no “imaginário romântico revisado dos anos 1970, a distinção do vampiro é sua monogamia exemplar”¹⁰³ (AUERBACH, 2019, p. 136). Cabe destacar que, antes do filme de Curtis, a novela televisiva *Dark Shadows*, exibida entre 1966 e 1971, já apresentava um vampiro obcecado por um amor perdido no passado: Barnabas Collins, que acredita que Maggie Evans é a reencarnação de sua amada Josette, que se suicidara pulando de um penhasco.

Em 1979, o *Dracula* de John Badham, com Frank Langella no papel principal, apresenta outra faceta na reinvenção do vampiro pós 1970: uma discreta inversão de papéis entre humanos e vampiros – explicitada na cena em que Lucy foge de seu pai e de Jonathan como se eles fossem os monstros. Esse filme dialoga com o *Dracula* de Tod Browning,

¹⁰² No original: “Like the sensitized new men wishful feminists of the 1970s constructed, vampires are reborn in their own tears”.

¹⁰³ No original: “a paragon of married love. He is no longer a destroyer of households, but a perfect husband. In accordance with the revised romantic imagery of the 1970s, the vampire’s distinction is his exemplar monogamy”.

retomando a união dos personagens de Stoker em uma família – Van Helsing se torna pai de Mina e Seward, de Lucy, e ambos são médicos ruins e pais controladores. Por sua vez, Drácula (que, assim como no filme *Browning*, frequenta a casa das vítimas como nobre convidado) se torna o herói, ao ajudar Lucy a fugir do universo familiar opressor, razão pela qual “o transfigurante abraço do vampiro é uma gloriosa evasão do controle patriarcal”¹⁰⁴ (AUERBACH, 2019, p. 140). Nesse sentido, vale destacar que a figura do controle patriarcal não é exercida apenas pelo pai, mas por Jonathan, o possessivo noivo de Lucy, que se remói em ciúmes quando ela convida Drácula para dançar, na noite em que ele vai jantar na casa do Dr. Seward. A cena também é inovadora em relação às representações vampírescas cinematográficas precedentes, por apresentar um Drácula envolvente, que flerta com elegância (e o destaque dado aos olhares e às mãos do personagem e seu toque furtivo reforçam isso); e com uma mobilidade vigorosa, jovial, oposta à imobilidade do personagem interpretado por Bella Lugosi. Lucy, por sua vez, apresenta a imagem jovial e desejante já adotada em outras adaptações, mas de forma muito mais explícita: no início do filme, ela sai no meio da noite para ficar com seu noivo, Jonathan; e comparece sozinha a um jantar no castelo de Drácula, na noite em que seu pai vai receber o Dr. Van Helsing na estação.

O protagonismo de Lucy em sua relação amorosa com Drácula também é inédito em relação aos filmes anteriores: ele se mostra relutante em ficar com ela, depois de alegar que a noite (leia-se: vida vampírica) é triste e solitária, enquanto ela tenta, sugestivamente, persuadi-lo, com afirmações como “Eu amo a noite, é tão bonita e excitante”. A cena se constitui em um clichê romântico, com o casal, inicialmente, lado a lado em uma sacada, olhando a noite, e, pouco depois, trocando ternas palavras com olhos nos olhos, e, ao fim, beijando-se. Aqui, o Drácula de Langella distancia-se do príncipe das trevas e se aproxima do príncipe encantado; e assim se mantém, com uma dose de erotismo, na cena em que a transforma em vampira: materializando-se da névoa, ele abre suas janelas, entra em seu quarto e a toma nos braços; desenvolve-se uma mistura da fotografia tradicional do filme com efeitos gráficos em vermelho, em que se representa tanto a mordida quanto a relação sexual entre eles de forma extática. Tal cena destoa completamente da transformação vampíresca na narrativa de terror: não há violência nem coação, apenas uma “ternura erótica, (...) simplesmente uma fusão de corpos”¹⁰⁵ (AUERBACH, 2019, p. 144-145). Drácula repete a ela as palavras que constam no romance de Stoker, mas o contexto altera significativamente seu sentido: “serás carne da minha carne e

¹⁰⁴ No original: “the transfiguring embrace of the vampire is a glorious evasion of patriarchal control”.

¹⁰⁵ No original: “erotic tenderness” e “simply a merging of bodies”, respectivamente.

sangue do meu sangue” ganham uma conotação de comunhão amorosa, e não de ameaça – o que se confirma quando Drácula declara a Jonathan que já teve muitas noivas, mas que coloca Lucy acima de todas: ela é sua “rainha”.

No final do filme, Lucy e Drácula tentam fugir, mas são caçados por Van Helsing e Jonathan, que consegue capturar o vampiro com um gancho de vela e içá-lo ao mastro do navio, onde, exposto ao sol, ele morre, restando apenas sua capa preta que tremula sob um céu azul, para a qual Lucy olha longamente, na última cena. Lucy está salva pelo patriarcado – o noivo que mata o demônio que a possuía antes, devolvendo-lhe seu estado inicial de pureza – mas seus olhos de desejo, na última cena, são para Drácula. O filme, portanto, dialoga fortemente com o feminismo crescente nos anos 1970 e, especialmente, com romancistas mulheres que publicam, ao final da década, narrativas vampirescas, como Anne Rice, que, em *Entrevista com o vampiro* (1976), apresenta-nos o belo, melancólico e empático Louis, e especialmente, Chelsea Quinn Yarbro, cujo romance *Hotel Transylvania* (1978) é protagonizado pelo conde Saint-Germain, um vampiro romântico e atento à satisfação sexual das mulheres, que se configuram menos como suas vítimas do que amantes apaixonadas.

A relação entre vampirismo e feminismo sugerida nas adaptações dos anos 1970 sai de cena, assim como a figura de Drácula, nas produções de maior popularidade nos anos 1980, em que o vampirismo será relacionado à doença, à delinquência e reforçará valores familiares conservadores. Além de ter seus poderes reduzidos, os vampiros dos anos 1980 são “criaturas depressivas”: “limitados no seu potencial, suas aspirações e seus efeitos sobre os mortais, eles estavam mais perto da morte do que do que da não-morte”¹⁰⁶ vampírica (AUERBACH, 2019, p. 165).

Os garotos perdidos (*The lost boys*, 1987), dirigido por Joel Schumacher, é um exemplo eloquente desse vampirismo decadente a refletir uma suposta decadência da sociedade americana. A trama se passa em uma pequena cidade litorânea da Califórnia, Santa Carla, para onde Lucy se muda com seus filhos adolescentes, Michael e Sam, depois de se divorciar. Na cena inicial, ao chegarem à cidade, em meio a transeuntes e moradores de rua espalhados pelos parques de diversão vizinhos às praias, evidenciam-se os cartazes de pessoas desaparecidas e a pichação: *Santa Clara: muder capital of the world* [“Santa Clara: a capital mundial do assassinato”]. O aviso aos que chegam se confirma quando Michael, atraído por uma garota que

¹⁰⁶ No original: “(...) the vampires of the 1980s were depressed creatures. Constricted in their potential, their aspirations, and their effect on mortals, they were closer to death than to undeath”.

vê durante um show, Star, envolve-se com uma gang de motoqueiros-vampiros, que o levam para uma construção subterrânea abandonada, à beira mar. Aqui se dará a iniciação de Michael, na qual não se vê caninos salientes, nem mordidas no pescoço e, muito menos, o erotismo associado a isso nos filmes antes analisados neste trabalho: primeiro, Michael é psicologicamente manipulado pelos vampiros, que fazem com que ele tenha alucinações; depois, é persuadido a beber, sem sabê-lo, o sangue do chefe da gangue.

Sucedem-se dias em que o rapaz fica cada vez mais fraco, não pela perda de sangue (como ocorre com Lucy, na narrativa de Stoker), mas por não suportar qualquer comida ou contato com o sol; ele dorme durante o dia e, à noite, perambula de moto pela cidade com a gangue, que gasta seu tempo em jogos sádicos que assustam o novato, no topo de árvores, embaixo de pontes e lugares ermos. O vampirismo, claramente associado ao submundo da delinquência juvenil urbana, é uma “predação inefetiva que não traz alegria aos perpetradores”¹⁰⁷ (AUERBACH, 2019, p. 166): quando eles levam Michael para completar sua transformação – isto é, matar um humano e tomar seu sangue pela primeira vez –, a cena evidencia uma ação de pura violência, em que vampiros abatem humanos como presas e bebem-lhes o sangue sem nenhum sinal de prazer ou êxtase.

Durante esse processo de transformação, Lucy, embora perceba o comportamento negativo do filho, está mais envolvida com seu novo emprego e seu novo namorado, Max. Nessa perspectiva, o filme é bastante conservador, representando em Lucy uma mulher tola e uma mãe negligente – sugerindo a inépcia de uma mãe divorciada como causa dos problemas comportamentais juvenis. Assim, é Sam, o filho mais novo, quem percebe a vampirização do irmão mais velho, e, com a ajuda de seus dois amigos caça-vampiros, criam um plano para enfrentar a gangue, matar o chefe e salvar Michael, Star e uma criança que ela “adotara” como irmão da condição vampiresca. Esse é outro ponto relevante do filme: nele, o vampirismo é uma condição reversível, uma vez que, enquanto o iniciado não matasse um humano e bebesse seu sangue, sua transformação não se completaria e, morto o “vampiro-chefe”, ele poderia voltar a ser humano: “*Os garotos perdidos* introduz uma espécie que exemplifica a mudança de paradigma mais importante dos anos 1980: o meio-vampiro”¹⁰⁸ (AUERBACH, 2019, p. 168).

Ao final do filme, o vampiro-chefe não era o líder da gangue, mas, conforme já suspeitava Sam, é Max, o namorado de sua mãe – reforçando a imagem pejorativa da mulher

¹⁰⁷ No original: “ineffective predation that is joyless to the perpetrators”.

¹⁰⁸ No original: “The Lost Boys introduces a species that exemplifies the most important paradigm-shift of the 1980: the half-vampire”.

divorciada, já que ela coloca os filhos em perigo em sua nova aventura amorosa. Sam consegue matá-lo, salvar o irmão e reintegrar a mãe – em suma, salvar a família que os adultos desestruturaram, colocando as crianças em perigo. Trata-se de uma narrativa que explicita como, nos anos 1980, a narrativa vampiresca – que nos anos 1970 voltara-se para questões mais amplas, como o questionamento dos papéis de heróis e vilões, dos papéis familiares e das mulheres – volta-se para valores familiares conservadores: “Essa família purificada é tudo o que precisamos ver: as ramificações do vampirismo encolheram da arena política para o aconchego da unidade doméstica”¹⁰⁹ (AUERBACH, 2019, p. 168). Além disso, ao colocar Max como vampiro-chefe, a narrativa retira a autonomia e o poder da juventude representada na gangue de vampiros: os “garotos perdidos” são submissos a uma figura paterna, a uma autoridade patriarcal. Segundo Auerbach (ibidem, p. 171), a ficção gótica dos anos 1980 reflete, portanto, um dogma político da época: a ideia da impossibilidade de rebelião diante de líderes conservadores poderosos que proclamam restaurar o poder patriarcal perdido entre as décadas de 1960 e 1970.

Em meio a estes vampiros “constrangidos” e “meios-vampiros”, um filme que traz novamente a figura de Drácula, retomando a tendência romântica observada nos anos 1970, é a adaptação de Francis Coppola, *Bram's Stoker's Dracula* (1992). Apesar da alegação de fidelidade à obra literária originária, o filme de Coppola retoma vários elementos das adaptações de Dan Curtis e de John Badham: além do mesmo título do filme de Curtis, retoma o mote do amor imortal e da busca da mulher que seria a reencarnação de um amor perdido. O filme se inicia com Drácula humano e as batalhas contra o exército turco, a falsa notícia de sua morte na guerra e o suicídio de sua esposa. Aqui insere-se um elemento importante: inconformado com a tragédia, Drácula, em um ritual sacrílego, amaldiçoa Deus dentro de uma igreja, fere a cruz com uma espada e, tendo dela vertido sangue, ele o bebe, tornando-se um demônio. Desta forma, a condição vampírica de Drácula está ligada ao seu inconformismo na perda de sua amada, elemento que já aparecia na adaptação de Curtis, mas é bastante intensificada na de Coppola.

Conforme o enredo do romance, Jonathan vai até a Transilvânia como agente imobiliário, para agilizar a compra de propriedades em Londres pelo conde. A partir do momento em que este vê a foto de Mina, noiva de Jonathan, e reconhece em seu rosto o de sua amada, o objetivo de ir à capital britânica passa a ser encontrá-la. Antes disso, conforme o

¹⁰⁹ No original: “This purified family is all we need to see: the ramifications of vampirism have shrunk from the political arena into the snug domestic unit”.

enredo de Stoker, *Drácula*, na forma de um animal, atacará Lucy, que nesta adaptação ganha uma caracterização explícita e exageradamente sexualizada. Além do uso da cor vermelha nas cenas em que Lucy aparece, cenas de nudez e sexo explícito (inclusive de Lucy sendo possuída pelo vampiro na forma de um lobo antropomórfico, no meio de um jardim) não deixam qualquer dúvida da associação entre a mordida do vampiro e o ato sexual, atribuindo a *Drácula* um erotismo inexistente no romance de Stoker, conforme já analisamos neste trabalho.

No encontro entre *Drácula* e Mina, tal erotismo também está presente, porém de forma romantizada. *Drácula* não apenas aparece a Mina em sua forma humana, mas com a elegância de um dândi. Ela passa a se encontrar com esse homem misterioso, que lhe desperta paixão e desejos desconhecidos em sua relação com seu noivo, Jonathan. Nesse ponto, o filme de Coppola se aproxima da adaptação de John Badham, na qual *Drácula* já apresentava um caráter sedutor e uma relação erótico-amorosa com sua amada-vítima; por sua vez, o comportamento de Mina, na adaptação de Coppola, também se aproxima ao de Lucy na de Badham, já que, por seu próprio desejo, ela se relaciona com *Drácula*, apesar de seu compromisso de casamento com Jonathan. A cena em que ela é transformada em vampira ao beber o sangue de *Drácula* é explicitamente erótica, mas, diferentemente do filme de Badham, explicita a dualidade de *Drácula* entre o humano e o monstruoso: quando surpreendidos por Jonathan, *Drácula* se metamorfoseia em um animal.

Embora a parte final do filme concentre-se na perseguição de *Drácula* em sua fuga para a Transilvânia, dando-lhe um ritmo mais acelerado e com boa dose de suspense, o filme configura-se na história de amor entre Mina e *Drácula*. Pode-se dizer que o *Drácula de Bram Stoker* de Coppola “deixa de ser um romance de terror para passar a ser uma história de amor” (LUCENA, 2010, *apud* ROAS, 2012, p. 449). A imagem de *Drácula* apresentada por Curtis, Badham e, sobretudo, por Coppola tornou-se tão difundida que, inclusive, alguns autores passam a considerar o personagem do romance (e não apenas os dos filmes) um “herói romântico”, como é o caso de Lynn S. Clark (2005, p. 52), que, descrevendo o vampiro Angel (da série *Buffy, a caça-vampiros*), afirma que “ele é um herói trágico, falho e romântico, com ecos do *Drácula* de Stoker”¹¹⁰. De fato, a capacidade de amar torna-se um traço distintivo dos vampiros contemporâneos, e característica essencial em sua humanização (LINDÉN, 2013, p. 223), conforme abordaremos de forma mais detalhada no segundo capítulo deste trabalho.

¹¹⁰ No original: “He is a tragic, flawed romantic hero, with echoes of Stoker’s *Dracula* (...)”.

Ao acompanhar diferentes facetas de Drácula e de outros vampiros no cinema, e, como veremos a seguir, na literatura, constata-se que suas características, no século XX, são tão flexíveis, tão indeterminadas que eles facilmente oscilam entre enredos que tentam reproduzir o romance de Stoker e outros que o reinventam e até subvertem, entre as representações tradicionais monstruosas e as representações românticas da pós-modernidade.

1.3.2. De antagonista a narrador: a voz do vampiro na pós-modernidade

Conforme vimos na seção anterior, a figura do vampiro se populariza enormemente a partir das narrativas cinematográficas, especialmente com a expansão do cinema americano depois da década de 1930. Se no cinema ela se torna mais corpórea e ligada aos caninos que gotejam sangue, na literatura do início do século XX, os vampiros psíquicos – que deixam de ser sanguessugas para se alimentar da energia, do intelecto e da vitalidade de suas vítimas – se tornam importantes. Etherial Softdown, personagem de *Spiritual Vampirism*, de Webber (1853), é identificada como a primeira vampira psíquica da literatura, e observa-se uma “abundância de vampiros psíquicos” entre 1867 e 1940 (AUERBACH, 2019, p. 206-207). Entretanto, Ferreira (2002, p. 97-97, apud MENON, 2011, p. 191) afirma que a “ideia do vampirismo psíquico é mais antiga do que a prática ligada ao ato de beber sangue”, e que elas estariam relacionadas na medida em que este pode ser considerado “energia vital materializada”.

Por não precisarem da energia materializada, os vampiros psíquicos iriam além das restrições dos vampiros de Stoker: eles não precisam se alimentar de sangue, não dormem em caixões, não dependem do solo da terra natal, não temem a luz solar nem símbolos cristãos... Desta forma, vampiros psíquicos se infiltraram na literatura de terror, no século XX, porque podem ser “qualquer um que se conhece: sua característica definidora é a familiaridade”¹¹¹ (AUERBACH, 2019, p. 102); adaptam-se muito bem “em ambientes menos bizarros”¹¹², não são “obviamente monstruosos”¹¹³ e, por isso, “tomam tão bem a cor de seu tempo que fazem seu teatral criador Drácula parecer excêntricamente obsoleto”¹¹⁴ (ibidem, p. 109). Podemos perceber claramente esse “tomar a cor de seu tempo” ao percebermos que vampiros psíquicos,

¹¹¹ No original: “Psyche vampires can be anybody one knows: their defining characteristic is familiarity”.

¹¹² No original: “less bizarre environments”.

¹¹³ No original: “less obviously monstrous”.

¹¹⁴ No original: “take the color of their times so well that they make their stagy originator Dracula appear quaintly obsolete”.

no século XX, relacionam-se a questões como o culto de celebridades (como ocorre em *The Girl with the hungry eyes*, de Fritz Leiber [1949]) ou, nos anos 1980, ao advento da AIDS – sendo significativo, nesse momento, que a ideia do *alimentar-se* (da energia, do poder alheio) seja mais relevante do que a simbologia do sangue, proclamada enfaticamente, em Drácula, no bordão de Reinfield, “o sangue é a vida” (ibidem, p. 111).

Entretanto, vampiros hematófagos continuarão existindo e serão os mais populares na literatura do século XX, na qual sua caracterização monstruosa apresenta uma atenuação ainda mais significativa do que na literatura do século XIX, sobretudo a partir dos anos 1970. Nesse sentido, é importante ressaltar a influência do “espírito do tempo”, isto é, a pós-modernidade ou segunda modernidade, na constituição das narrativas vampirescas do final do século XX.

Segundo Bauman (2001, p. 40, ênfase no original), o que caracteriza a sociedade moderna é sua “compulsiva e obsessiva, contínua, irrefreável e sempre incompleta *modernização*”, caracterizada por uma “sede de destruição criativa ou de criatividade destrutiva, se for o caso: de ‘limpar o lugar’ em nome de um novo e aperfeiçoado projeto”. As noções de incompletude e de destruição do existente em nome da substituição pelo novo são fundamentais nessa definição, pois acarretam a ideia de que “a consumação está sempre no futuro”: “ser moderno significa estar sempre à frente de si mesmo, num Estado de constante transgressão (...); também significa ter uma identidade que só pode existir como projeto não realizado” (BAUMAN, 2001, p. 41). Isso também se observaria, de forma mais acentuada, na “segunda modernidade” ou “pós-modernidade” (período que se inicia na segunda metade do século XX até os dias atuais), mas algumas características fariam desse período uma forma nova e diferente de modernidade: uma delas é o fim de uma noção teleológica da história, ou seja, a crença de que há “um fim do caminho (...), um Estado de perfeição a ser atingido amanhã, no próximo ano ou no próximo milênio” (ibidem, p. 41).

Portanto, na pós-modernidade, a ideia de destruição e de substituição pelo novo é ainda mais compulsiva e obsessiva, na medida em que o fim da crença em um futuro – quando as identidades, os projetos e, enfim, as sociedades se realizariam e se estabilizariam na sua completude – torna tais identidades e projetos ainda mais instáveis e fluidos. Tendo quebrado com padrões do passado que necessariamente deveriam ser renovados – por prevista obsolescência, para quem só vê a consumação no futuro; porém agora, privados da certeza nesse futuro, a segunda modernidade volta-se sobre si mesma, para seu eterno presente. Sem a crença em um único caminho que leve necessariamente a esse futuro realizador, acentua-se a

“constante transgressão” de valores e padrões: há muitos caminhos possíveis quando não se sabe qual direção tomar, ou quando não há *uma* direção, mas muitas. Se antes havia “as regras e modos de conduta identificados como corretos e apropriados”, ainda que fossem substituídos periodicamente por outros considerados mais corretos e apropriados de acordo com novos contextos, “são esses padrões, códigos e regras a que podíamos nos conformar, que podíamos selecionar como pontos estáveis de orientação e pelos quais podíamos nos deixar depois guiar, que estão cada vez mais em falta” (BAUMAN, 2001, p. 14). Isso não significa que os indivíduos vão desfrutar, a partir disso, de uma liberdade inédita no curso da história, já que continuarão sua busca de padrões para seguir; mas que esta se tornará um processo de “autoconstrução individual” que será “incuravelmente subdeterminado, não está dado de antemão, e tende a sofrer numerosas e profundas mudanças” (ibidem, p. 15).

Essa ausência de pontos *estáveis* de orientação e a tendência a *numerosas* mudanças caracterizam o sentimento predominante de incerteza na pós-modernidade, evidente na quebra de paradigmas sociais, morais e culturais a partir dos anos 1960 na sociedade estadunidense, que resultou tanto em movimentos civis de reivindicação de direitos de minorias (como negros, mulheres, e população LGBT+), como em movimentos de contracultura, liderados em sua maioria por jovens artistas e universitários. Nesse contexto, há também uma forte tendência ao questionamento dos lugares de poder e da ordem do discurso, especialmente na construção de conceitos e verdades que baseiam atitudes, comportamentos, ideologias e sistemas. Assim, a construção de novos paradigmas sociais e culturais passa pela criação de novos discursos e, sobretudo, pelo reconhecimento ao direito de grupos antes silenciados à elaboração de seu próprio discurso identitário e político.

Como declara o protagonista de *The Dracula Tape*, de Fred Saberhagen (1975, pos. 88), era possível sentir “o vento de um novo espírito de tolerância que supostamente se move pela face da Terra nestas últimas décadas do século XX”¹¹⁵. A narrativa vampiresca estadunidense, neste período, está imersa nesse “novo espírito”, e a “reinvenção do vampiro”, nos anos 1970, reflete essa busca pela pluralidade, pelo “mútuo reconhecimento do Outro como um sujeito, seja similar ou diferente”¹¹⁶ (WHISKER, 2009, apud LINDÉN, 2013, p. 221):

Das muitas mudanças culturais do final do século XX, talvez nenhuma tenha moldado mais a evolução do vampiro que a crença crescente no entendimento e aceitação das diferenças. De histórias infantis a histórias de suspense psicológico, as produções culturais desta era documentam esta tendência: *What Was I Scared Of* (1961), de Dr.

¹¹⁵ No original: “I have caught wind of a new spirit of toleration that supposedly moves across the face of the Earth in these last decades of the twentieth century”.

¹¹⁶ No original: “A mutual recognition of the Other as a subject, however similar or different”.

Seuss, no qual uma criança descobre que “o monstro” que ela temia tem tanto pavor dela quanto ela tem dele, ensina as crianças a ver como o monstruoso Outro é como elas; *Grendel* (1971), de John Gardner, reconta a lenda de *Beowulf* a partir da perspectiva do monstro, encorajando os leitores a entender que ele tinha sido temido e aviltado (...). Monstros, estes trabalhos argumentam, não são tão diferentes de nós (...) ¹¹⁷. (TENGA & ZIMMERMAN, 2013, p. 84)

Assim como as narrativas acima citadas, várias histórias vampirescas do final do século XX serão contadas pela “perspectiva do monstro”, ou seja, darão voz ao vampiro. Isso se constitui em uma grande inovação em relação às narrativas vampirescas anteriores, nas quais, se o foco narrativo não está em 3ª pessoa, apresentando a perspectiva dos humanos, e não dos vampiros (como é o caso do conto de Polidori), o foco em 1ª pessoa apresenta como narrador ou narradora suas vítimas. Nas narrativas do século XIX, a escolha do discurso em primeira pessoa tem o sentido ficcional de advertência (ou seja, a vítima sobrevivente relata o que viveu no intuito de alertar os leitores que podem vir a passar pelos mesmos perigos), além do intuito de dar à narrativa um caráter de veracidade, apesar dos fatos insólitos que serão revelados.

O tom de advertência é bastante explícito em *La morte amoureuse*, em que o narrador, agora aos 66 anos, dirige-se ao leitor para contar a “ilusão singular e diabólica” de que foi vítima em sua juventude, alertando serem “acontecimentos tão estranhos” que “não faria a uma alma menos experiente semelhante relato” (GAUTIER, apud COSTA, 2010, p. 121). Ao final da narrativa, a advertência se converte em um conselho moral sobre o perigo representado pelas mulheres (não apenas pelas vampiras): “Eis, irmão, a história da minha juventude. Jamais olheis para uma mulher, anda sempre com os olhos fixados na terra, porque, por mais casto e sereno que sejas, um minuto basta para que percas a eternidade” (idem, p. 158).

A afirmação da estranheza e improbabilidade do que será narrado (que se tornará lugar comum nas narrativas fantásticas e de terror a partir do século XIX) também aparece na fala de Laura, narradora de *Carmilla*: “Agora passo a contar algo tão estranho que o leitor vai precisar confiar em mim, para crer na minha história. Não apenas se trata de um relato verdadeiro, mas de uma verdade que eu mesma pude testemunhar” (FANU, 2010, p. 45). Justaposta à ideia de estranheza está a de veracidade, junto com o pedido da confiança do leitor,

¹¹⁷ No original: “Of the many cultural changes of the late twentieth century, perhaps none has shaped vampire evolution more than the growing belief in understanding and accepting difference. From children’s stories to psychological thrillers, cultural productions from this era document this trend: Dr. Seuss’s ‘What Was I Scared Of’ (1961), in which a child learns that ‘the monster’ he fears is just as scared of him as he is of it, taught children to see how the monstrous Other was like them; John Gardner’s *Grendel* (1971) retells *Beowulf* tale from the monster’s perspective, encouraging readers to understand that which had been feared and vilified (...). Monsters, these works argue, are not so different from us (...)”

pelo qual Laura afirma ultrapassar o mal-estar da lembrança dos perigos sofridos: “Talvez o leitor suponha que escrevo com serenidade. Longe disso; não consigo pensar nesses fatos sem experimentar consternação. Nada, exceto sua vontade, leitor, enfaticamente reiterada, poderia me levar à presente tarefa, que abalou meus nervos durante meses (...)” (ibidem, p. 142). A intenção de informar e advertir sobre os perigos relatados também é referenciada, dentro da própria narrativa, por um personagem, o general Spielsdorf que, no capítulo X, relata as “artes infernais” que fizeram sucumbir sua sobrinha e protegida, também vítima de Carmilla. Neste caso, a advertência também se dirige aos céticos, pois o general, que se definia como uma pessoa que não se deixa “levar facilmente pelo fantástico” e que exige “provas antes de acreditar em algo”, não teria acreditado no que estava prestes a relatar antes de ter sido “lubridiado por uma conspiração sobrenatural” (ibidem, p. 109 e 110). Subentende-se, nesta passagem, que o general se ressentia de que sua descrença no sobrenatural o tenha impedido de prevenir seus males, o que reforça o tom de advertência antes referido.

Já em *Drácula*, a afirmação de veracidade antecede os relatos presentes nos diários das personagens, sendo referida pelo próprio autor, que se coloca apenas como compilador de tais diários, em prefácio à primeira edição islandesa, de 1901: “Estou plenamente convencido de que não existe qualquer dúvida quanto à realidade dos acontecimentos descritos aqui, por mais inacreditáveis e incompreensíveis que possam parecer à primeira vista” (STOKER, 2015, p. 25). Além disso, usa um argumento semelhante aos relatos jurídicos do século XVIII – a probidade das testemunhas:

Mas os acontecimentos são incontroversos, e são tantas pessoas a saber deles que não podem ser negados. (...) Todas as pessoas que voluntariamente – ou involuntariamente – desempenharam um papel nesta notável história são conhecidas do público e bastante respeitadas. (ibidem, p. 26)

Recurso retórico comum nos romances românticos, desde o século XVIII, o autor tenta nos convencer, tanto neste prólogo, como na escolha do gênero – a reprodução de diários supostamente reais – de que narra algo verídico, ainda que insólito e inexplicável pela razão e pela ciência.

Para além deste prefácio, que tinha, provavelmente, a intenção de tornar os leitores curiosos e intensificar a sensação de susto ou medo (efeito essencial em um romance de terror), a ideia de que o relato tem a intenção de alertar pessoas sobre o perigo dos vampiros se explicita no diário de Mina Harker. Depois da leitura do diário de Jonathan, ela decide transcrevê-lo à máquina e compartilhá-lo, assim como o seu próprio, com o Dr. Van Helsing, considerando

isso um “dever”, uma vez que “o temível conde” poderia estar em Londres, colocando milhares de pessoas em perigo (ibidem, p. 232-233). Mina também faz transcrições com várias cópias em carbono dos diários de outros personagens (numa alusão metalinguística à própria polifonia do romance), como forma de compreender os fatos, a atuação e as características do conde, no intuito de combatê-lo (ibidem, p. 284- 285). Assim, as narrativas dos diários, antes de advertir aos leitores sobre os perigos da criatura demoníaca, alertam os próprios personagens sobre como lidar com Drácula e exterminá-lo.

Conforme explicitam os exemplos acima, as narrativas vampírescas oitocentistas tinham um teor moralizante, sendo não apenas a caça e/ou destruição do vampiro um “dever solene” ou “árdua tarefa”, mas também a narração desse feito que, simultaneamente à sensação aliviante de que o mal foi destruído, proporciona ao leitor elementos para reconhecê-lo, pois, como diz Van Helsing: “O grande trunfo dos vampiros é que, no século da ciência, não se acredita neles”. Já as narrativas como *The Dracula Tape*, de Fred Saberhagen (1975) e *Entrevista com o vampiro [Interview with the vampire]*, de Anne Rice (1976) rompem com essa tradição moralizante, ao colocar o vampiro como um narrador que questiona (e faz com que o leitor também o faça) os papéis de monstros e heróis, bem como os limites entre bem e mal.

David Roas reconhece essa grande inovação, embora a atribua a Anne Rice, não mencionando que, antes dela, Saberhagen já tinha publicado um romance em que Drácula se torna o narrador de sua história. Segundo ele, “a inovação de Rice que mais contribuiu para a humanização do vampiro foi dar-lhe voz, convertê-lo em narrador de sua história” (ROAS, 2012, p. 448), pois isso possibilitou uma identificação do leitor com o vampiro, o que se configura em uma “transgressão de uma das convenções tradicionais do fantástico”:

A história fantástica sempre nos chegou a partir da mesma perspectiva: a voz humana, “a do protagonista – vítima desses indesejáveis encontros com as criaturas do outro lado – ou a de um narrador externo e neutro, mas que de todo modo se coloca em um espaço homogêneo ao da humanidade, espaço metafórico a que pertence também o leitor” (CAMPRA, 1991, p. 57). (...) dar voz ao Outro supõe aproximá-lo ao Leitor, atenuar sua “alteridade”, pois mediante seu discurso nos faz cúmplices de suas experiências e de seus sentimentos. E isso o humaniza. (...) Mas ocorre, acrescentando um grau a mais de impossibilidade – de fantasticidade – ao relato: “Um vampiro que nos conta sua história mostra a caída da fronteira entre a vida e a morte, mas a fronteira segue existindo, e essa abolição segue sendo um escândalo racional, porque o mundo que o texto erigiu é – segue sendo – um mundo que responde ao princípio de não contradição” (CAMPRA, 1991, p. 71). (...) Deste modo, nesse tipo de relato, o impossível surge da própria emissão da história que, ao mesmo tempo, converte também a leitura em ato fantástico. (ROAS, 2012, p. 448 e 449)¹¹⁸

¹¹⁸ No original: “La historia fantástica siempre nos ha llegado desde la misma perspectiva: de la voz humana, ‘la del protagonista – víctima de esos indeseables encuentros con las criaturas del otro lado – o la de un narrador externo y neutro, pero que de todos modos se coloca em un espacio homogéneo al de la humanidad, espacio

Se, conforme constatamos anteriormente, já há uma humanização do vampiro na literatura do século XIX, bem como no cinema do século XX, esta se intensifica nos romances de Saberhagen e Rice no fato de Drácula e Louis serem os narradores de suas próprias histórias, pois, com isso, eles saem de uma condição de marginalidade – não estão mais à margem do mundo humano, que é o mundo da palavra, mas inseridos nele; e, de posse da palavra, significando a partir dela suas próprias experiências, tornam-se senhores destas: é o vampiro que define o seu “estar no mundo”, ao invés de ser definido pelo humano como o *outro* (com seu potencial de sedução, mas também de ameaça). Assim, o Drácula de Saberhagen começa sua narração – aos netos de Mina e Jonathan Harker, que lhe dão carona no meio de uma tempestade – questionando os relatos de sua história e pedindo que o deixem contá-la:

O problema é que todas as narrativas nunca são verdadeiras. Eu sou o último estranho para quem vocês vão dar as boas vindas para dentro do seu carro, fora de uma tempestade, eu aposto. Mas eu não pretendo fazer mal a vocês. Vocês verão, só me deixem falar”¹¹⁹. (SABERHAGEN, 1975, pos. 64)

O trecho acima coloca o tom predominante do romance, cuja relação com o de Stoker vai muito além do nome de alguns personagens, mas se configura em um diálogo no qual o protagonista-narrador se dispõe a esclarecer os equívocos sobre sua história. Já de início, o prólogo retoma o “mote da veracidade”: assim como Stoker declara que seu livro foi constituído através da reunião de diários reais, Saberhagen coloca o seu como “transcrição de uma fita encontrada em um gravador, no banco traseiro de um automóvel pertencente ao Sr. Arthur Harker de Exeter, dois dias depois da tempestade de neve, incrivelmente pesada, em Devon, em janeiro deste ano”¹²⁰ (ibidem, pos. 33). No início da narrativa, aparece em itálico a mesma voz em 3ª pessoa do prólogo (poucas vezes, indicando reações ou falas dos interlocutores), a qual desaparece ao longo da narração, em que a voz de Drácula se torna exclusiva – apenas ao final, a menção aos interlocutores volta a ocorrer.

metafórico al que pertenece también el lector’ (CAMPRA, 1991, p. 57). (...) darle voz al Outro supone acercarlo al lector, atenuar su ‘otredad’, pues mediante su discurso nos hace cómplices de suas experiencias y de sus sentimientos. Y eso lo humaniza. (...) Pero ocurre, añadiendo um grado más de imposibilidad – de fantasicidad – al relato: ‘Un vampiro que nos cuenta su historia muestra la caída de la frontera entre la vida y la muerte, pero la frontera sigue existiendo, y essa abolición sigue siendo un escándalo racional, porque el mundo que el texto ha erigido es – sigue siendo – un mundo que responde al principio de no contradicción’ (CAMPRA, 1991, P. 71) (...) De ese modo, en este tipo de relato lo imposible surge de la propia emisión de la historia que, al mismo tempo, convierte también la lectura en un acto fantástico”.

¹¹⁹ No original: “The trouble is that all report are never true. I’m the last stranger you’ll ever welcome into your car out of a storm, I’ll wager. But I intend you no harm. You’ll see, just let me talk”.

¹²⁰ No original: “a transcript of a tape found in a recorder in the back seat of na automobile belonging to Mr. Arthur Harker of Exeter, two days after the freakishly heavy Devon snowstorm in January of this year”.

“Mais uma vez, eu tento me justificar perante a humanidade”¹²¹ (SABERHAGEN, 1975, pos. 88) – essa fala revela algo que está além do esclarecer os acontecimentos e provar que ele não é uma encarnação do mal, como disseram. A ideia de tentar se autojustificar mais de uma vez é absolutamente oposta à tirania do personagem de Stoker: o de Saberhagen não quer dominar os humanos, quer ser aceito por eles e se tornar uma “síntese, o primeiro de uma nova espécie, quente e amante-da-luz como os homens que respiram, e com tantos desejos quanto para desfrutar e saciar; resistente e duradoura como o nosferatu, capaz de conversar com animais, se não necessariamente assumir suas formas”¹²² (ibidem, pos. 993).

Ao contrário de ser um demônio, Drácula declara-se um católico ortodoxo, respeitoso dos símbolos e rituais da Igreja, além de um “velho conhecido” de Deus (SABERHAGEN, 1975, pos. 79); e reforça várias vezes que, assim como não tem a intenção de fazer mal a seus interlocutores, também não o fez às outras personagens. Ao receber Jonathan em seu castelo, tenta fazer amizade com ele, fascinado com a possibilidade de aprender mais sobre os humanos e sobre a Inglaterra, para onde decide se mudar para ter mais contato com a humanidade, e para presenciar as maravilhas da modernidade de que tanto ouve falar, no final do século XIX:

Até no meu remoto topo da montanha, revestido de verde nas florestas seculares, quase inacessível, eu, com meus sentidos internos podia ouvir os murmúrios do telégrafo através da Europa, os gaguejos infantis dos motores de aço e combustão interna. Eu podia sentir o cheiro da fumaça de carvão e a febre do mundo em mudança. (...) Eu me juntaria novamente à raça humana, sairia das minhas terras interioranas para o ensolarado progresso do mundo moderno que Budapeste, nem sequer Paris, não pareciam grandes ou distantes o suficiente para conter minha vida que seria nova. (...)

E como o primeiro hóspede verdadeiro no Castelo Drácula por séculos, ele [Jonathan Harker] era o sujeito do meu primeiro experimento em me encaixar aceitavelmente de volta às convenções da humanidade.¹²³ (SABERHAGEN, 1975, pos. 121-130)

Jonathan é sua “cobaia”, já que ele não recebe visitas, literalmente, há séculos. Assim, o narrador constrói justificativas para o que seu hóspede descreve, em seu diário,

¹²¹ No original: “I try once more to justify myself before humanity”.

¹²² No original: “a synthesis, the first of a new species, warmth-and light-loving as breathing men, and with as many lusts to satiate and enjoy: tough and enduring as the nosferatu, able to hold converse with animals if not necessarily to assume their shapes”.

¹²³ No original: “Even on my remote mountaintop, green-clad in the forests of centuries, wellnigh unreachabele, I with my inner senses could hear the murmurings across Europe of the telegraph, the infant splutterings of the engines of steam and internal combustion. I could smell the coal smoke and the fever of the world in change. (...) I would rejoing the human race, come out of my hinterlands into the sunlit progress of the modern world Budapest, and even Paris, did not seem great enough or far enough to hold my new life that was to be. (...) And as the first real guest in Castle Dracula for centuries, he [Jonathan Harker] was the subject of my first experiments in fitting myself acceptably back into the mainstream of humanity”.

inicialmente, como atitudes inadequadas, estranhas, e, posteriormente, como terríveis, na perspectiva do choque de culturas – que ele esperava que Jonathan ultrapassasse para, enfim, ter abertura para revelar sua identidade:

Eu tinha esperado a curiosidade natural de Harker, nesses eventos, explodir de uma vez em perguntas, ao que eu (...) poderia demonstrar irrefutavelmente que maravilhas inexistentes na Inglaterra existiam aqui na Transilvânia. Então ele seria levado a um estado de espírito receptivo à realidade verdadeira sobre mim e sobre vampiros como uma raça¹²⁴. (SABERHAGEN, 1975, pos. 172)

O trecho sugere a ideia, bastante importante no contexto dos anos 1970, da construção de um “estado de espírito receptivo” ao outro, ao diferente (que é reforçada em todas as passagens em que Drácula declara se sentir incompreendido e perseguido por puro preconceito); mas Jonathan se porta exatamente como um homem britânico eurocêntrico do final do século XIX: “Ele interpretou errado essas estranhezas, mas não pediu abertamente por nenhuma explicação”¹²⁵ (ibidem, pos. 229). Diante dos desentendimentos, Drácula se diz obrigado a controlar a correspondência de Jonathan e, por fim, aprisioná-lo em seu castelo até sua partida para Londres, receando que ele revelasse sua identidade vampírica.

Há, portanto, uma inversão: no romance de Stoker, Jonathan, como o narrador europeu, coloca Drácula, primeiro, como bizarro estrangeiro e, depois, como demônio ameaçador; Saberhagen inverte essa relação ao colocar Jonathan como uma ameaça à sobrevivência do vampiro, e sua prisão no castelo como temporária (o fato de Drácula dar ordens para que ele seja libertado logo depois de sua partida evidencia que não pretende abandoná-lo à morte). A mesma inversão se verifica em relação à personagem do Dr. Van Helsing: no romance de Stoker, ele se configura como uma autoridade, tanto no sentido científico – já que a medicina alcança um lugar de poder e estatuto de verdade a partir de meados do século XIX – quanto familiar-patriarcal, uma vez que se coloca como guia moral e figura paterna, protetora, para os homens mais jovens e, sobretudo, para Mina, a quem não hesita em proteger até sob ameaça à sua própria vida. Já no romance de Saberhagen, Van Helsing perde completamente sua autoridade: ele é caracterizado como tolo, arrogante e manipulador; retratado pateticamente a bramar símbolos católicos que não têm o menor efeito sob Drácula, na cena em que ele vai até o túmulo de Lucy “desejando atingir alguma conversa racional com

¹²⁴ No original: “I had expected Harker’s natural curiosity in these events to freak forth at once in questions, whereupon I (...) would be able to demonstrate irrefutably that marvels unmet in England existed here in Transylvania. Thus he would be led into a frame of mind receptive to the real truth about myself and vampires as a race”.

¹²⁵ No original: “He misinterpreted these oddities, but never asked openly for any explanation”.

Van Helsing”¹²⁶. Este, por sua vez, é comparado a um “búfalo obstinado, escavando com seus calcanhares”¹²⁷, segurando um pequeno crucifixo de ouro, ao que ironicamente, Drácula pensa: “Deixe-o pensar que seus brinquedos poderiam me deter (...). Eu queria a chance de falar”¹²⁸ (SABERHAGEN, 1975, pos. 1992-2002).

Apesar das boas maneiras, Van Helsing continua chamando Drácula de criatura infernal e declara-lhe guerra até a morte, ao que o vampiro responde: “Deixe ser paz, eu *digo*. Ou ao menos, tolerância”¹²⁹ (ibidem, pos. 2070, ênfase no original). Diante da intransigência de Van Helsing, Drácula resolve ameaçá-lo, insinuando saber que ele, o médico, teria matado Lucy com transfusões de sangue malsucedidas¹³⁰, e que ele já teria feito outras vítimas antes. Portanto, Lucy, no romance de Saberhagen, é uma vítima de Van Helsing, e não de Drácula – este só a transforma em vampira a pedido dela quando percebe que sua morte era inevitável. Van Helsing convence Seward, Arthur, Quincey e Jonathan de que Drácula era uma criatura infernal e perigosa, ocultando o diálogo na tumba de Lucy, e reduzindo-os “a um estado que eu só posso descrever como histeria silenciosamente submissa”¹³¹ (ibidem, pos. 2094). Só depois que eles passam a persegui-lo, o vampiro vai tratá-los por “inimigos”: há, portanto, uma lógica de legítima defesa no discurso de Drácula, lógica esta que se amplia em relação a toda a humanidade, que sempre teria julgado erroneamente e perseguido os vampiros: “(...) o rosto do Homem que respira, como ele existe nos pesadelos de todos os vampiros já existentes, máscara do Caçador, perseguidor, portador da estaca, que limparia seu mundo fazendo dos mortos-vivos bodes de sacrifício”¹³² (SABERHAGEN, 1975, pos. 714). O uso do termo “bodes de sacrifício” reforça essa ideia dos vampiros como vítimas e dos seres humanos como cruéis, a tentar “limpar seu mundo” exterminando o *outro* – o diferente que é julgado como demoníaco: “Oscilando

¹²⁶ No original: “wishing to achieve some rational discourse with Van Helsing”.

¹²⁷ No original: “obstinate bull digging in his heels”.

¹²⁸ No original: “Let him think his toys would stop me (...). I wanted the chance to talk”.

¹²⁹ No original: “Let it be peace, I say. Or rather, tolerance”.

¹³⁰ Segundo Drácula, Van Helsing teria matado Lucy ao fazer-lhes transfusões de sangue em um momento em que não se tinha ainda conhecimento dos tipos sanguíneos e esse procedimento era muito arriscado: “Before I could have the least inkling of what his intentions were, or even that he was attending Lucy — she had not mentioned to me his earlier visit — the fool had attempted to perform a blood transfusion, with Arthur Holmwood selected — for purely social reasons — as the donor. Let us try to see this matter in historical perspective. Not until 1900, some nine years later, did Landsteiner discover the existence in man of the four basic blood groups, A, B, AB, and O, at which point in time the feasibility of transfusion without great peril for the patient may be said to have begun. Of course ever since antiquity some hardy folk have survived their enterprising physicians’ attempts to transfuse blood from human to human, or even from animal to human; no doubt in many cases the survival of the patient has been due to failure of the transfusing technique to work, so that no appreciable fraction of inimical blood cells were introduced into his vascular system”. (SABERHAGEN, 1975, pos. 1343-56)

¹³¹ No original: “reduced the three younger men to a state that I can only describe as quietly submissive hysteria”.

¹³² No original: “the face of breathing Man as he exists in all the vampire nightmares that ever were, mask of the Hunter, persecutor, stake pounder, who would cleanse his world by making sacrificial goats of the undead”.

entre o animal e o anjo, eles são modelos de complexidade emocional e discernimento, roubando de Van Helsing o papel de conhecedor, mas adicionando uma ternura e inefável sofrimento que seres humanos se tornaram monstruosos demais para compreender”¹³³ (AUERBACH, 2019, p. 131).

É interessante observar que essa inversão de papéis entre humanos e vampiros ocorre com os personagens masculinos, e não com as femininas: Lucy e Mina são representadas como sensíveis, generosas e inteligentes – e, nesse ponto, e na relação de Drácula com essas personagens, o romance de Saberhagen também dialoga com as temáticas feministas dos anos 1970. Há uma ressignificação, em relação ao romance de Stoker, do encontro entre Drácula e Lucy, a qual expressa claramente seu consentimento e seu prazer: “Lucy contorcia-se sob minha boca e mãos, mas quando eu teria levantado minha cabeça para ver quem chamava, seus dedos ataram-se em meus cabelos para prender meus lábios abertos sobre sua pele”¹³⁴ (ibidem, pos. 1041). Drácula resolve interromper seus encontros com Lucy porque não quer vampirizá-la sem seu consentimento, afastando-se, portanto, da imagem de estuprador do personagem de Stoker: “Eu não queria fazer dela uma vampira, quando, em sua ignorância (...) ela não poderia consentir com conhecimento, não poderia pesar inteligivelmente os perigos e os prazeres correspondentes a tão momentânea transformação”¹³⁵ (ibidem, pos. 1327). Lucy não é a amada de Drácula, mas ele a respeita e lamenta não só o seu destino, mas o de tantas mulheres de sua época que não eram consideradas “boas meninas”: “Ah, Lucy, Lucy, que significa “portadora da luz” – Lucy de natureza delicada e confiante. Eu suponho que você não foi uma boa menina, mas como tantas outras mulheres da sua era, você merecia algo muito melhor do que o destino lhe deu”¹³⁶ (ibidem, pos. 1295).

No encontro com Mina, mais do que a espera de um consentimento – Drácula bate educadamente à sua porta na forma humana e pede delicadamente para entrar, ao invés de invadir-lhe o quarto sob a forma de uma névoa – há atitudes sedutoras de ambas as partes. Drácula descreve-se como um “distinto visitante do sexo masculino em roupas de alta classe, nada

¹³³ No original: “Hovering between animal and angel, they are paragons of emotional complexity and discernment, stealing from Van Helsing the role of knower but adding a tenderness and ineffable sorrow human beings have become too monstrous to comprehend”.

¹³⁴ No original: “Lucy stirred beneath my mouth and hands, but when I would have raised my head to see who called her fingers knotted in my hair to clamp my parted lips against her skin”.

¹³⁵ No original: “I did not want to make her a vampire, when in her ignorance (...) she could not give no informed consent, could not intelligently weigh the perils and pleasures attendant upon such a momentous transformation”.

¹³⁶ No original: “Ah, Lucy, Lucy which means “lightbearer” – Lucy of the delicate and trustful nature. I suppose you were not a very good girl, but like so many women of your era, you deserved much better than fate gave you”.

ameaçador, mas muito formidável”¹³⁷, e “sorrindo, como eu sei sorrir para as mulheres, com quatro séculos de prática também nessa arte. Meus olhos estavam fixos nos dela...”¹³⁸ (SABERHAGEN, 1975, pos. 2368). Ao contrário de hipnotizá-la, ele se declara hipnotizado por sua beleza: “seus mais belos olhos se agarraram a mim e me tragaram, até eu começar a me sentir, eu mesmo, quase como que alguém hipnotizado”¹³⁹ (ibidem, pos. 2347). Drácula e Mina se apaixonam, e aí se insere, na narrativa, o mote amoroso, porém, sem qualquer justificativa transcendente – ela não é a reencarnação de uma amada morta; ao contrário, a primeira vez que ele a vê e alguém a trata por Mrs. Harker, ele se surpreende pela coincidência de ser a esposa de Jonathan a segunda mulher por quem ele se interessa na Inglaterra.

A caracterização de Mina também muda significativamente: se no romance de Stoker ela já é descrita como uma mulher inteligente e proativa (o que é colocado, na visão misógina do período, como características incomuns às mulheres), no de Saberhagen, além de conservar tais características, ela se torna independente dos homens que dizem protegê-la, agindo a partir de seus próprios desejos e discernimento. Assim, sua imagem se afasta da fiel e devotada esposa de Jonathan: traíndo o marido, ela finge ser hipnotizada por Van Helsing para poder manipulá-lo a realizar o que beneficiaria um plano de “fuga” orquestrado por Drácula, no qual seus inimigos pudessem encontrá-lo e, teoricamente, exterminá-lo. Isso permitiria ao vampiro viver em paz, e perto de Mina, que diz claramente ao amante também amar o marido – e nesse contexto de “a new frame of mind” dos anos 1970, Drácula lhe diz que ela pode continuar casada e eles manterem seus encontros.

Os empecilhos enfrentados por Mina e Drácula para ficarem juntos e seu plano de fuga aproximam a narrativa, a partir desse ponto, do romance romântico; bem como a caracterização de Drácula como homem apaixonado e terno amante:

As raízes dos meus caninos em minha mandíbula superior estavam doendo quando eu bati levemente na porta. E à minha batida, sua respiração, dentro, que já estava rápida com a antecipação, acelerou-se mais...

Se castidade pode ser definida como a que é protegida por um cinto de castidade, então, Mina, assim como Lucy, antes dela, estava sempre casta comigo. Mas como eu estou preocupado em dizer a verdade, eu devo contar que Mina se deu a mim tão completamente quanto ela pôde, tanto antes como naquela noite, nosso segundo

¹³⁷ No original: “distinguished male visitor in upper-class dress, not menacing at all but very formidable”.

¹³⁸ No original: “smiling, as I know how to smile at women, with four centuries of practice in that art also. My eyes were fixed on hers...”

¹³⁹ No original: “her most beautiful eyes clung to me and drank me in, till I began to feel almost like a hypnotic subject myself”.

encontro. (...) ah, Mina! Meu verdadeiro, duradouro amor! Minha querida, coração do meu coração...¹⁴⁰ (SABERHAGEN, 1975, pos. 2472-2475)

Há, no trecho, tanto a sugestão de uma sexualidade não-fálica quanto de uma associação entre o sexo e a mordida do vampiro – que se afastam da coação e violência relatadas no romance de Stoker e se convertem em ato de entrega amorosa. Assim como já abordado anteriormente neste trabalho, a capacidade de amar humaniza os vampiros; no caso do Drácula de Saberhagen, tal humanização se coloca pelo amor a Mina, mas também por um menor desejo pelo sangue humano (afinal, segundo ele, o de qualquer mamífero o satisfaria), suplantado pelo desejo de inserção social e cultural, inexistente nas narrativas precedentes:

A vida da cidade litorânea fluía durante a noite, tanto ao ar livre quanto atrás das portas, e a vida de ninguém parecia presa em segredo ou medo. Eu ouvia concertos musicais no cais. Eu escutava tanta risada nas ruas... Eu sentia pouco desejo por sangue, um fato do qual eu tirava esperança para o cumprimento dos meus futuros planos; coisas melhores do que sangue pareciam se agitar no ar inglês, e na minha alma¹⁴¹. (SABERHAGEN, 1975, pos. 986)

Se esse traço é inexistente em vampiros de narrativas anteriores, ele aparece em publicações posteriores, como podemos perceber na caracterização de Louis, o narrador-protagonista de *Interview with the vampire* [Entrevista com o vampiro] (1976), da escritora estadunidense Anne Rice, que inaugura uma série de romances da autora na temática vampiresca. Ela se torna, sobretudo depois da adaptação deste romance para o cinema, no início dos anos 1990, uma das escritoras mais populares, nas últimas duas décadas do século XX, nesse nicho. Depois da publicação de Rice, o vampiro volta às páginas dos *best-sellers*, onde continuará até a primeira década do século XXI.

Como já sugere seu título, a narrativa do romance se constitui em torno de uma entrevista, que Louis, um vampiro nascido no século XVIII, concede a um jovem, no final do século XX, na qual relata a história de sua vida. Assim como em *The Dracula Tape*, o vampiro se torna narrador de sua própria história, gravada em várias fitas – e novamente há nisso a

¹⁴⁰ No original: “The fang roots in my upper jaw were aching as I tapped lightly at her door. And at my tapping her breath inside, that had already been quick with anticipation, quickened more ...

If chastity can be defined as that which is protected by a chastity belt, then Mina, like Lucy before her, was always chaste with me. But as I am concerned to speak the truth I must relate that Mina gave herself to me as fully as she could, as early as that night, our second meeting. (...) ah, Mina! My true, enduring love! Dear one, heart of my heart ...”

¹⁴¹ No original: “The life of the seaside town flowed on at night in the open air as well as behind doors, and no one’s life seemed bound in secrecy or fear. I listened to band concerts on the piers. I heard much laughter in the streets. (...) I felt little craving for blood, a fact from which I drew hope for the fulfillment of my future plans; finer things than blood seemed stirring in the English air, and in my soul”.

sugestão do fantástico (explorada na adaptação fílmica), de que essas fitas foram encontradas e transcritas, e, portanto, seus personagens podem estar circulando por aí. Entretanto, o personagem de Rice não pretende, como o de Saberhagen, recontar uma história para demonstrar os preconceitos dela; seu desejo de “continuar contando a você as coisas como elas aconteceram”¹⁴², de “pôr as coisas em ordem”¹⁴³ (RICE, 2008, pos. 237) parece se aproximar de uma necessidade de confissão e de compreensão de sua condição vampírica. A narração de Louis é permeada pela culpa – pela morte de seu irmão e pela transformação de Cláudia, ainda criança, em vampira. Essa autoanálise, que o leva ao questionamento de suas responsabilidades e de sua existência, fazem de Louis, segundo Roas (2012, p. 446), “o primeiro vampiro existencialista da história”. Assim, Louis não se coloca, propriamente, como uma vítima de Lestat, já que, sentindo-se culpado pelo suicídio de seu irmão mais novo (de cujas epifanias ele duvidara e se negara a apoiar sua escolha pela vida religiosa), deseja a própria morte e condenação:

Eu vi minha transformação em vampiro sob duas luzes: a primeira luz era simplesmente encantamento; Lestat tinha me arrebatado no meu leito de morte. Mas a outra luz era meu desejo por autodestruição. Meu desejo de ser completamente condenado. Esta foi a porta aberta através da qual Lestat veio tanto na primeira quanto na segunda ocasiões. (RICE, 2008, pos. 342)¹⁴⁴

Entretanto, não há apenas aspectos de inovação, mas de continuidade em relação às histórias de vampiros escritas entre os séculos XVIII e XIX. Um dos mais evidentes é a descrição sensualizada do vampiro e do contato físico com ele:

(...) ele então se deitou ao meu lado nos degraus, seus movimentos tão graciosos e tão pessoais que de repente me fez pensar em um amante. Eu recuei. Mas ele pôs seu braço direito ao meu redor e me puxou para perto do seu peito. Nunca eu tinha estado tão perto dele antes, e na luz fraca eu pude ver o brilho magnífico de seu olho e a inatural máscara de sua pele. Como eu tentei me mover, ele pressionou os dedos contra meus lábios e disse: “Fique imóvel (...)”.

(...) Lestat sussurrou para mim, seus lábios movendo-se contra o meu pescoço. Eu lembro que o movimento dos seus lábios arrepiou todos os pelos do meu corpo, enviou um choque de sensação através do meu corpo que não era diferente do prazer da paixão. (RICE, 2008, pos. 371/383)¹⁴⁵

¹⁴² No original: “to go on telling you things as they happened”.

¹⁴³ No original: “take things in order”.

¹⁴⁴ No original: “I had seen my becoming a vampire in two lights: The first light was simply enchantment; Lestat had overwhelmed me on my deathbed. But the other light was my wish for self-destruction. My desire to be thoroughly damned. This was the open door through Lestat had come on both the first and second occasions”.

¹⁴⁵ No original: (...) he lay down beside me now on the steps, his movement so graceful and so personal that at once it made me think of a lover. I recoiled. But he put his right arm around me and pulled me close to his chest. Never had I been this close to him before, and in the dim light I could see the magnificent radiance of his eye and

Rice retoma o homoerotismo presente nas narrativas oitocentistas (diferenciando-se da maioria das narrativas vampirescas precedentes do século XX, já que, desde o *Drácula* de Stoker, a sexualidade do vampiro passa a ser expressa numa ótica heteronormativa), de forma um pouco ambígua na relação entre Lestat e Louis, e de forma explícita na relação entre este e Armand, o líder do Teatro dos Vampiros, que Louis e Cláudia encontram em Paris. Mas Rice representa a sexualidade do vampiro como algo completamente além das regras e fronteiras estabelecidas na relação entre Louis e Cláudia. Embora, factualmente, não haja sexo entre eles, há uma ambiguidade nessa relação, que oscila entre sentimentos paternais/filiais e de paixão e desejo velado, já que Cláudia é transformada em vampira aos 5 anos de idade e permanecerá eternamente no corpo de uma criança:

Ao amanhecer ela se deitava comigo, seu coração batendo contra o meu coração, e muitas vezes quando eu olhava para ela – quando ela tocava sua música ou pintava e não sabia que eu estava na sala – eu pensava na singular experiência que eu tinha tido com ela e mais ninguém, que eu a tinha matado, tomado dela a sua vida, tinha bebido todo o seu sangue da vida naquele abraço fatal que eu tinha dispendido a tanto outros, outros que agora jaziam apodrecendo na úmida terra. Mas ela viveu, ela viveu para colocar seus braços em volta do meu pescoço e pressionar seus laços de cupido em meus lábios e pôr seu olho brilhante sobre meu olho até nossos cílios se tocarem e, rindo, nós cambaleávamos pela sala como se na mais selvagem valsa. Pai e Filha. Amante e Amante.

(...)

Ainda mais e mais seu rosto de boneca parecia possuir dois olhos adultos totalmente conscientes, e a inocência parecia perdida em algum lugar com brinquedos abandonados e a perda de uma certa paciência. Havia algo terrivelmente sensual em seu espreguiçar-se no sofá em uma pequena camisola de rendas bordada de pérolas; ela se tornava uma misteriosa e poderosa sedutora, sua voz tão clara e doce como nunca, apesar de ter a ressonância que era própria de mulher, uma perspicácia às vezes que se revelava chocante.¹⁴⁶ (RICE, 2008, pos. 1760-1765; Pos. 1775, respectivamente)

the unnatural mask of his skin. As I tried to move, he pressed his right fingers against my lips and said, “Be still (...)”

Lestat whispered to me, his lips moving against my neck. I remember that the movement of his lips raised the hair all over my body, sent a shock of sensation through my body that was not unlike the pleasure of passion... (pos, 383).” (pos. 371)

¹⁴⁶ No original: “At dawn she lay with me, her heart beating against my heart, and many times when I looked at her – when she was at her music or painting and didn’t know I stood in the room – I thought of that singular experience I’d had with her and no other, that I had killed her, taken her life from her, had drunk all of her life’s blood in that fatal embrace I’d lavished on so many others, others who lay now moldering in the damp earth. But she lived, she lived to put her arms around my neck and press her tiny cupid’s bow to my lips and put her gleaming eye to my eye until our lashes touched and, laughing, we reeled about the room as if to the wildest waltz. Father and Daughter. Lover and Lover.

(...)

Yet more and more her doll-like face seemed to possess two totally aware adult eyes, and innocence seemed lost somewhere with neglected toys and the loss of a certain patience. There was something dreadfully sensual about her lounging on the settee in a tiny nightgown of lace and stitched pearls; she became an eerie and powerful seductress, her voice as clear and sweet as ever, though it had a resonance which was womanish, a sharpness sometimes that proved shocking”.

A personagem de Cláudia também é um dos pontos inovadores da obra de Rice, já que ela é a primeira autora a apresentar uma criança vampira – subvertendo a representação idealizada da infância e a imagem romântica da criança como bondosa e inocente, pois Cláudia não apenas se compraz em matar humanos para beber seu sangue, mas planeja friamente o assassinato de Lestat. Além disso, ela é “a eterna criança demônio” [*the demon child forever*] (ibidem, pos. 1772), a qual, em seu corpo infantil que nunca crescerá, tem a mente e os desejos de uma mulher, os quais ela nunca realizará. Seu corpo nunca atingirá as formas adultas que despertariam o desejo de seu amado Louis, e que permitiriam que a relação física entre eles se consumasse.

Outro elemento presente em narrativas vampirescas oitocentistas retomado no romance de Rice é a associação entre o erotismo e o momento da transformação em vampiro – a de Louis, inclusive, apresenta um elemento proveniente do romance *Drácula*: a necessidade da vítima tomar o sangue do vampiro-algoz para se transformar em um deles:

Ele pressionou seu pulso sangrando na minha boca, disse decididamente: “Louis, beba.” E eu bebi. “Firme, Louis” e “Depressa”, ele sussurrou para mim uma porção de vezes. Eu bebi, sugando o sangue que saía dos orifícios, experimentando pela primeira vez desde a infância o prazer especial de sugar o alimento, o corpo e a mente focados em uma única fonte vital. Um barulho impreciso a princípio e então uma batida, como a batida de um tambor, crescendo mais alto e mais alto (...). E então veio a batida de outro tambor, como se outro gigante estivesse vindo, metros atrás dele (...). O som crescia alto e mais alto até que pareceu preencher não apenas a audição mas todos os meus sentidos, vibrando em meus lábios e meus dedos, na carne das minhas têmporas, nas minhas veias. Sobretudo nas minhas veias, uma batida e outra batida; e então Lestat puxou seu pulso, subitamente livre, e eu abri meus olhos e me peguei em um momento tentando alcançar eu pulso, agarrando-o, forçando-o de volta aos meus lábios a todo custo; eu me percebi porque notei que a batida era meu próprio coração e a segunda batida tinha sido o dele. (RICE, 2008, pos. 391 a 401)¹⁴⁷.

A cena apresenta o detalhamento das sensações físicas na transformação em vampiro, as quais, ao contrário da sensação de enfraquecimento ou de pavor predominantes nas narrativas precedentes, centram-se no prazer. Nesse sentido, é também notável a associação do vampiro ao bebê, pelo prazer da sucção, remetendo a uma interpretação psicanalítica do mito.

¹⁴⁷ No original: “He pressed his bleeding wrist to my mouth, said firmly, a little impatiently, “Louis, drink.” And I did. “Steady, Louis”, and “Hurry”, he whispered to me a number of times. I drank, sucking the blood out of the holes, experiencing for the first time since infancy the special pleasure of sucking nourishment, the body focused with the mind upon one vital source. (...) A dull roar at first and then a pounding like a pounding of a drum, growing louder and louder (...) And then there came the pounding of another drum, as if another giant were coming yards behind him (...). The sound grew louder and louder until it seemed to fill not just my hearing but all my senses, to be throbbing in my lips and fingers, in the flash of my temples, in my veins. Above all, in my veins, drum and another drum; and then Lestat pulled his wrist free suddenly, and I opened my eyes and checked myself in a moment of reaching for his wrist, grabbing it, forcing it back to my mouth at all costs; I checked myself because I realize that the drum was my heart, and the second drum had been his”.

Segundo Kohn (2012, p. 307), essa associação viria do fato de que a mamada (em que há sucção do leite, mas na qual o bebê também morde o seio materno) é uma das primeiras experiências de prazer do indivíduo, e que, nos livros e filmes de vampiro,

temos a impressão de alguma coisa muito arcaica que está do lado da mordida, do lado da oralidade, e não está, de maneira alguma, numa sexualidade genital. Há ao mesmo tempo todo esse imaginário à volta do sangue: o leite é substituído pelo sangue. Isso produz, na realidade, os mesmos efeitos se se tratasse de leite: isto é, uma impressão de satisfação. Exceto que não é mais uma fonte de vida, mas uma fonte de morte e que é, mais ainda, de imortalidade.

No trecho, a “fonte vital” a que Louis está entregue, de corpo e mente, é, contraditoriamente, uma fonte de morte e de imortalidade; e também se configura em uma experiência sensorial e mental tão marcantes que Louis a revive em todo ataque que faz a um humano, que se torna “de novo e de novo a experiência da perda da minha própria vida, que eu experimentei quando eu suguei o sangue do pulso de Lestat”. Toda sucção de sangue humano se torna uma “celebração dessa experiência”, que é a “experiência última” (RICE, 2008, pos. 557)¹⁴⁸ para os vampiros, o fim no duplo sentido da palavra: término e finalidade, já que, segundo Lestat, “a natureza do vampiro é matar” (ibidem, pos. 1445); ele define os vampiros como meros predadores – o matar se torna algo banal e necessário à sobrevivência, para além de questões morais. Enquanto Lestat assume uma postura de amoralidade, Louis, que desde o início do romance se apresenta como uma pessoa religiosa e sensível, consome-se em dilemas éticos: além de dividido entre satisfazer seu desejo e sede de sangue humano e não querer se tornar um assassino (o que o faz preferir tomar sangue de rato para sobreviver), ele vive perturbado pela dúvida a respeito de sua essência – tornando-se vampiro, ele agora era uma criatura demoníaca?

Lestat é descrito por Louis como “consumido pelo ódio” e pela inveja; ser vampiro significava “vingança contra a própria vida”: todas as vezes que ele tirava uma vida era uma “maníaca vingança contra a vida mortal que ele tinha deixado” (RICE, 2008, pos. 821)¹⁴⁹ – aproximando-se, nesse sentido, do vampiro como o “morto ressentido” de que falamos na primeira seção deste capítulo. De certa forma, Lestat e Louis se configuram em um par de opostos: aquele seria um vampiro mau, o monstro que mata sem compaixão e por prazer, motivado pela inveja e pelo ódio dos vivos; este seria o vampiro bom, que não conseguiu deixar

¹⁴⁸ No original: “It is again and again the experience of that loss of my own life, which I experienced when I sucked the blood from Lestat’s wrist”; “celebration of that experience” e “ultimate experience”, respectivamente.

¹⁴⁹ No original: “consumed with hatred”, “revenge against life itself” e “maniacal vengeance upon the mortal life he’d left”, respectivamente.

seu lado humano e, portanto, não se converteu em monstro – não quer matar pessoas e quando o faz, sente-se culpado e sofre terrivelmente. Mais do que isso, Louis questiona se realmente seria uma criatura demoníaca exatamente por sua capacidade de sentir amor e compaixão, sentimentos próprios à condição humana e comumente relacionados à procedência divina do ser humano: “Sou um maldito? Se sou, por que eu sinto tanta piedade por ela [Claudia], por seu rosto esquelético? (...) Se eu sou maldito eu deveria querer matá-la, eu deveria querer torná-la nada além de comida para uma existência amaldiçoada, porque sendo maldito eu deveria odiá-la”¹⁵⁰ (ibidem, pos. 1301).

Roas (2012, p. 444) afirma que “uma ruptura recorrente na maioria das encarnações pós-modernas é a eliminação do aspecto religioso tradicionalmente vinculado ao mito do vampiro”, conforme já citado na introdução deste trabalho. Isso se verifica no fato de os vampiros de Rice (assim como o de Saberhagen) não temerem crucifixos, água benta ou hóstias, ao contrário dos vampiros de Stoker e muitos outros anteriores e posteriores a *Drácula*. Porém, se existe uma ruptura do aspecto religioso tradicional das narrativas vampírescas, isto é, do poder de símbolos e objetos católicos na destruição do vampiro, há um aspecto religioso inegável na forma como Louis reflete sobre sua condição de vampiro, e isso não se revela apenas nas suas dúvidas sobre sua filiação divina ou demoníaca, mas na descrição do tornar-se vampiro como um *awakening*, um *despertar* de uma consciência sobre a vida em todos os seus aspectos. Louis declara que “a experiência de matar tinha sido cataclísmica”, e, portanto, “mudado minha visão de tudo ao meu redor”¹⁵¹ (RICE, 2008, pos. 570):

Eu estava alterado, permanentemente. (...) E o que eu sentia, mais profundamente, por tudo (...), era respeito. (...) uma chuva de verão tinha deixado a noite clara e brilhante com gotas d’água. Eu me apoiei no pilar final da galeria, minha cabeça tocando as pétalas macias de jasmim que cresciam lá em constante batalha com a glicínia, e eu pensei em tudo o que se estendia antes de mim através do mundo ao longo do tempo, e resolvi lidar com isso delicadamente e reverentemente, aprendendo de cada coisa o que poderia me levar melhor para outra. (...) Você me entende quando eu digo que eu não queria me apressar precipitadamente na experiência, de que o que eu sentia como vampiro era de longe poderoso demais para ser desperdiçado?¹⁵² (ibidem, pos. 587).

¹⁵⁰ Tradução minha para este trabalho. No original: “Am I damned? If so, why do I feel such pity for her [Claudia], for her gaunt face? (...) If I am damned I must want to kill her, I must want to make her nothing but food for a cursed existence, because being damned I must hate her”.

¹⁵¹ Tradução minha para este trabalho. No original: “the experience of killing had been cataclysmic (...) and so changed my view of everything around me”.

¹⁵² Tradução minha para este trabalho. No original: “I was altered, permanently. (...) And what I felt, most profoundly, for everything (...), was respect. (...) a summer rain had left the night celan and sparkling with drops of water. I leaned against the end pillar of the gallery, my head touching the soft tendrils of a jasmine which grew there in constant battle with a wisteria, and I thought of what lay before me throughout the world and throughout time, and resolved to go about it delicately and reverently, learning that from each thing which would take me best to another. What this meant, I wasn’t sure myself. Do you understand me when I say I did not rush headlong into experience, that what I’d felt as a vampire was too powerful to be wasted?”

No trecho, a descrição sensorial sugere essa outra percepção do mundo, mais aguçada e intensa, mas a ideia do tornar-se vampiro como uma experiência epifânica, que muda sua perspectiva, evidencia-se nessa visão de tudo o que o antecede ao longo do tempo e do espaço, como uma espécie de ressignificação do passado para extrair ensinamentos de cada experiência, num sentido de crescimento pessoal (“aprendendo de cada coisa o que poderia me levar melhor para outra”), e, sobretudo, no sentimento de reverência e respeito por tudo o que existe – uma expressão recorrente em relatos de *awakening* [despertar], em que o indivíduo, pelo encontro com o Ser e/ou a Divindade, sente-se parte de um todo, que passa a reverenciar e respeitar. Um termo que Louis cita e que também aparece com frequência em discursos de espiritualidade é *detachment* [desapego], para descrever esse estado de contemplação e compreensão de tudo:

Às vezes eu me pegaria olhando fixamente para o seu pulso de onde eu tinha extraído minha vida vampírica e eu cairia em tamanha imobilidade que minha mente parecia deixar meu corpo ou meu corpo parecia ter se tornado minha mente; e então ele [Lestat] me veria e encararia com uma teimosa ignorância do que eu sentia e ansiava saber e, atingindo-me, sacudia-me rudemente para fora disso. Eu o suportava com um aberto desapego desconhecido por mim na vida mortal e vim a entender isso como uma parte da natureza vampírica: que eu podia me sentar em casa, em Point du Lac e pensar por horas na vida mortal do meu irmão e vê-la pequena e cercada por uma escuridão insondável, compreendendo agora a paixão desgastante, vã e sem sentido com que eu havia lamentado sua perda e me voltado aos outros mortais como um animal endoidecido. Toda essa confusão era agora como dançarinos frenéticos em uma neblina (...); mas agora eu olhava ao meu redor todos os mortais que eu conhecia e via toda vida como preciosa, condenando toda culpa e paixão infrutífera que a deixaria escorrer entre os dedos como areia.¹⁵³ (RICE, 2008, pos. 691).

No trecho, Louis descreve um estado de união entre corpo e mente no qual ele sente um desapego por tudo, tanto de seu presente, em que Lestat tenta perturbar seu estado contemplativo, quando de seu passado, inclusive da vida e da morte de seu irmão, a experiência mais chocante e dolorosa de sua vida mortal. A descrição remete a um estado de superioridade sobre a vida mortal, no qual uma visão distanciada o faz valorizar “toda vida como preciosa”,

¹⁵³ No original: “Sometimes I’d find myself staring at his wrist from which I’d drawn my vampire life, and I would fall into such a stillness that my mind seemed to leave my body or rather my body to become my mind; and then he [Lestat] would see me and stare at me with a stubborn ignorance of what I felt and longed to know and, reaching over, shake me roughly out of it. I bore this with an overt detachment unknown to me in mortal life and came to understand this as a part of vampire nature: that I might sit at home at Point du Lac and think for hours of my brother’s mortal life and see it short and rounded in unfathomable darkness, understanding now the vain and senseless wasting passion with I’d mourned his loss and turned on other mortals like a maddened animal. All that confusion was then like dancers frenzied in a fog (...); but rather I looked around me at all the mortals that I knew and saw all life as precious, condemning all fruitless guilt and passion that would let it slip through the fingers like sand”. (pos. 691)

embora, paradoxalmente, esse conhecimento da vida se dê na morte: “eu nunca soube o que era a vida até ela se esgotar em um jorro vermelho sobre meus lábios, minhas mãos”¹⁵⁴ (ibidem, pos. 577).

Essa contemplação da vida mortal e sua valorização são também elementos que contribuem para a humanização da figura do vampiro em Louis, que se evidencia, inclusive, em uma fala de Lestat: “Você está apaixonado por sua natureza mortal”; conseqüentemente, “em seu romance com a vida mortal”, Louis estaria “morto para sua natureza vampírica”¹⁵⁵ (RICE, 2008, pos. 1427). Mais ainda, compara Louis a um adulto que percebe a infância perdida que ele não apreciou – e, nessa comparação da vida humana com a infância e da vida vampírica com a fase adulta, há novamente a sugestão de que nesta há uma clareza e um entendimento das coisas que não existe na vida humana. Mas, segundo Salma Ferraz (2017, p. 16), se Louis “adquire conhecimento do sobrenatural, (...) tem nostalgia do humano porque só o humano tem acesso ao sagrado, ao divino. É um vampiro que não deu certo; (...) inveja a crença na salvação, crença e esperanças estas só possíveis aos humanos”. Porém, Lestat declara a Louis que ele “não pode voltar ao mundo do calor humano com seus novos olhos”¹⁵⁶ (RICE, 2008, pos. 1439), colocando a ideia de que a imortalidade e a consciência dela advinda têm um preço.

Essa ausência de acesso ao divino e de crença na salvação se evidenciam na cena epifânica de Louis na catedral de New Orleans, para onde ele vai depois do suposto assassinato de Lestat por Claudia. Louis tem uma visão, na qual descreve imagens de santos inexpressivos diante da Igreja ruindo, e conclui que Deus nunca esteve lá:

Eu encarava as estátuas; eu me tornei súbita e completamente obcecado com os perfis sem vida, os olhos fixos, as mãos vazias, as pregas paralisadas. (...) Eu olhei para cima e vi a mim mesmo na mais palpável das visões, subindo os degraus do altar, abrindo o pequeno sacrário sacrossanto, procurando com mãos monstruosas o cálice consagrado, e pegando o Corpo de Cristo e esparramando suas brancas hóstias por todo o tapete; e então caminhando sobre as hóstias sagradas, andando para cima e para baixo diante do altar, dando a Sagrada Comunhão para a poeira. (...)

‘Deus não vive nessa igreja; essas estátuas deram uma imagem ao vazio. Eu era o sobrenatural nessa catedral. Eu era a única coisa supramortal que permanecia consciente embaixo desse teto! Solidão. Solidão ao ponto da loucura. A catedral desmoronava na minha visão; os santos se enfileiravam e caíam. Ratas comem a Sagrada Eucaristia e se aninhavam nas soleiras. (...) E eu continuava em pé. Intocável. Morto-vivo – alcançando subitamente a mão de gesso da Virgem e vendo-a quebrar em minha mão, então eu segurei a mão ruindo na minha palma, a pressão do meu polegar transformando-a em pó’¹⁵⁷. (RICE, 2008, pos. 2485-2496)

¹⁵⁴ No original: “I never knew what life was until it ran out in a red gush over my lips, my hands”.

¹⁵⁵ No original: “You are in love with your mortal nature! (...) And in your romance with mortal life, you’re dead to your vampire nature”.

¹⁵⁶ No original: “But you cannot pass back to the world of human warmth with your new eyes”.

¹⁵⁷ No original: “I stared at the statues; I became obsessed suddenly and completely with the lifeless profiles, the staring eyes, the empty hands, the frozen folds. (...) I looked up and saw myself in a most palpable vision ascending the altar steps, opening the tiny sacrosanct tabernacle, reaching with monstrous hands for the consecrated ciborium,

A cena é sacrílega tanto por colocar Louis pisando sobre a hóstia e dando-a de comer aos ratos, quanto por sua afirmação de que ele, e não Deus, é a única criatura sobrenatural daquele lugar. Há uma deificação do próprio vampiro, já que são os objetos sagrados cristãos que viram pó ao seu olhar, ao seu contato, ao contrário do que ocorre em tantas obras da ficção cinematográfica e televisiva, nas quais o vampiro se transforma em pó quando entra em contato com tais objetos ou com o sol. Tudo na Igreja vira pó, apenas ele continua, imortal e intocável. Portanto, a narrativa de Rice apresenta um teor inovador, uma releitura bastante complexa do aspecto mítico da narrativa vampiresca, na qual é o vampiro, e não suas vítimas (ou os leitores) que refletem sobre sua natureza divina ou demoníaca, sobre o sentido da morte, do bem e do mal, sem, entretanto, chegar a uma resposta – o que nos remete para a visão pós-moderna de uma ausência de sentido para a existência (não apenas de vampiros, mas humana). Tal ausência é colocada claramente em um diálogo entre Armand e Louis:

“Não. Eu devo ter contato com a época,” ele disse para mim calmamente. “E eu posso fazer isso através de você... (...) você é o espírito, você é o coração,” ele persistiu.

“Não, não”. Eu joguei minhas mãos para o alto. Eu estava a ponto de uma risada amarga, histérica. “Você não vê? Eu não sou o espírito de época nenhuma. Eu sou estranho a tudo e sempre tenho sido! Eu nunca pertenci a lugar nenhum com ninguém em tempo algum!” Isso era doloroso demais, perfeitamente verdade demais.

Mas seu rosto apenas brilhou com um sorriso irresistível. (...) “Mas, Louis,” ele disse suavemente. “Este é o verdadeiro espírito da sua época. Você não enxerga isso? Todo mundo se sente como você se sente. Sua queda da graça e fé tem sido a queda de um século”.¹⁵⁸ (RICE, pos. 4818-4825).

Embora o século alheio à fé e à graça a que Armand se refira seja o século XIX, Louis parece ser um reflexo também do final do século XX, momento em que a narrativa é escrita e publicada, tanto quanto ou mais do que do século anterior, momento em que esta cena do romance se ambienta. A queda da graça e da fé podem ser consideradas não apenas um

and taking the Body of Christ and strewing Its white wafers all over the carpet; and walking then on the sacred wafers, walking up and down before the altar, giving Holy Communion to the dust. (...)

‘God did not live in this church; these statues gave an image to nothingness. I was the supernatural in this cathedral. I was the only supermortal thing that stood conscious under this roof! Loneliness. Loneliness to the point of madness. The cathedral crumbled in my vision; the saints listed and fell. Rats ate the Holy Eucharist and nested on the sills. (...) And I remained standing. Untouched. Undead – reaching out suddenly for the plaster hand of the Virgin and seeing it break in my hand, so that I held the hand crumbling in my palm, the pressure of my thumb turning it to poder’.

¹⁵⁸ No original: “No. I must make contact with the age,” he said to me calmly. “And I can do this through you... (...) you are the spirit, you are the heart,” he persisted.

“No, no.” I threw up my hands. I was on the point of a bitter, hysterical laughter. “Don’t you see? I’m not the spirit of any age. I’m at odds with everything and always have been! I have never belonged anywhere with anyone at any time!” It was too painful, too perfectly true.

But his face only brightened with an irresistible smile. (...) “But, Louis,” he said softly. “This is the very spirit of your age. Don’t you see that? Everyone else feels as you feel. Your fall from grace and faith has been the fall of a century”.

sintoma das incertezas da pós-modernidade, com sua ausência de pontos estáveis de referência, mas também das crises finisseculares, que, ao redor do mundo, incluirão recessão econômica, desigualdade social crescente agravada por medidas neoliberais, conflitos e guerras, principalmente na África e no Oriente Médio (com grande envolvimento dos Estados Unidos da América e desenvolvimento de sua indústria armamentista) e epidemias como a AIDS. Essa teve um impacto direto em narrativas vampirescas a partir da década 1980, já que a forma de transmissão do vírus fez com que a “volúpia do sangue” se transformasse em tabu:

O sangue que jorrou dos filmes da Hammer não era mais um símbolo de vitalidade proibida, mas uma praga. Uma vez que a etiologia da AIDS se tornou clara, o sangue não pôde mais ser a vida; o vampirismo se mutabilizou de apetite horrendo para náusea. AIDS conferiu nostálgica intensidade aos homens eternamente jovens, bonitos e auto-curativos de Anne Rice, cujo tédio com a imortalidade parecia um sonho celestial para homens jovens tornados subitamente mortais. Embora diminuídos, Louis e Lestat eram exceções radiantes para os vampiros que murcharam em uma cultura epidêmica, novamente censora.¹⁵⁹ (AUERBACH, 2019, p. 175)

A cultura pós-AIDS se faz sentir, em narrativas dos anos 1980 e 1990, na imagem do vampirismo como doença, como em *Dracula Unbound* (1991), de Brian Aldiss, no qual vampiros são predadores, uma horda de corpos sem mente; alérgicos ao sangue humano, eles caçam coletivamente com o intuito exclusivo de extinguir a humanidade. Aproximando-se das narrativas de ficção científica, os vampiros de Aldiss são mutações de dinossauros de sangue frio; Bram Stoker torna-se um personagem que prevê o ataque desses monstros. Ainda com traços de ficção científica, encontram-se romances que trazem o vampirismo como epidemia, porém individualizando heróis vampiros que teriam poderes de cura, como ocorre em *Night Thirst*, de Patrick Whalen (1991). Neste, há dois tipos de vampiros: os *New Ones*, a maioria, são predadores bestiais, que só podem ser exterminados por armas radioativas e são comparados a um vírus: “A doença estava se espalhando em Seattle como uma praga virulenta”¹⁶⁰ (WHALEN, apud AUERBACH, 2019, p. 178); e os *Ancients*, Gregory e Braille, que são amorosos e sábios. Eles são perseguidos pelo governo, que pretende explorar as propriedades de seu sangue, que, além de altamente curativas, mostram-se eficazes para interromper o processo de envelhecimento. Tema semelhante aparecera em *The Hunger* (1981), de Whitley

¹⁵⁹ No original: “The blood that had gushed out of Hammer movies was no longer a token of forbidden vitality, but a blight. Once a etiology of AIDS became clear, blood could not no longer be the life; vampirism mutated from hideous appetite to nausea. AIDS bestowed nostalgic intensity on Anne Rice’s eternally young, beautiful, self-healing men, whose boredom with immortality looked like a heavenly dream to young men turned suddenly mortal. However diminished they became, Louis and Lestat were radiant exceptions to the vampires who shriveled in a plague-stricken, newly censorious culture”.

¹⁶⁰ No original: “The disease was breaking out in Seattle like a virulent rampante plague”.

Strieber's, em que o vampiro protagonista também é aprisionado em um hospital, onde se torna uma cobaia de experimentos científicos.

Vampiros se tornam, paradoxalmente, nesse misto de romance de terror e de ficção científica, ora predadores virulentos, a serem exterminados pelos humanos para garantia de sua sobrevivência; ora seres vulneráveis, a serem protegidos dos mesmos humanos, como seres especiais e/ou uma espécie em extinção. Enfim, a associação entre vampirismo e doença também aparece em narrativas nas quais vampiros passam a recorrer a bancos de sangue para se alimentarem com segurança, como na série de filmes *Blade* (1998; 2002; 2004), dirigido por Guillermo del Toro, David S. Goyer e Stephen Norrington. Recentemente, o filme *Only Lovers Left Alive* [Amantes Eternos] (2013), dirigido por Jim Jarmusch, retomou essa temática, com vampiros que compram sangue em hospitais e se preocupam com sua procedência para não pegarem doenças.

A “nova cultura censora” que, segundo Auerbach (2019), forma-se a partir dos anos 1980, com o governo de Ronald Reagan (1981-1989), nos Estados Unidos da América, e a descoberta da AIDS, influenciou na construção da figura do “vampiro domesticado” do início do século XXI, que se evidencia, sobretudo, na literatura para jovens, conforme analisaremos no próximo capítulo. Entretanto, vampiros continuaram criaturas além das fronteiras, na medida em que, na virada do século XX para o XXI, ao lado da representação humana e domesticada, manteve-se, em vários livros e filmes, sua representação monstruosa; já em outros, esta é ironizada e torna-se fonte de humor. Em suma, no cenário da crescente indústria do entretenimento e desejada pluralidade cultural da virada do século e do milênio, o vampiro – como criatura mítica, personagem literária, monstro humanizado – demonstra sua vitalidade em sua mutabilidade, refletindo as perplexidades, medos e ideais de novos tempos.

Capítulo II

Ferozes ou domesticados: vampiros na literatura para o jovem adulto no século XXI

Esse era o problema de andar por aí com vampiros – você se acostuma com eles. Eles começam a bagunçar o jeito que você vê o mundo. Eles começam a parecer amigos¹⁶¹. (MEYER, 2008b, p. 284)

A vitalidade do mito do vampiro se evidencia, como vimos, em sua recorrente adaptação em diferentes gêneros narrativos e momentos históricos, de forma que, recentemente, vampiros novamente voltaram a protagonizar romances e filmes de sucesso, em um ciclo que podemos identificar a partir dos anos 1990, com o filme *Bram Stoker's Dracula* [*Drácula de Bram Stoker*], de Francis F. Coppola (1992). Simultaneamente, foi publicado *The vampire diaries* [*Diários do vampiro*], de L. J. Smith (1991-1992), romance em dois volumes (cuja notoriedade, alavancada depois do sucesso de *Crepúsculo*, fez com que a autora escrevesse mais dois volumes, transformando-o também em uma série, adaptada para a televisão pelo canal CW Television Network, entre 2009 e 2017). Em 1994, foi lançada a adaptação cinematográfica do romance de Rice, o filme *Interview with the vampire* [*Entrevista com o vampiro*], de Neil Jordan, com celebridades como Brad Pitt e Tom Cruise nos papéis de Louis e Lestat, respectivamente. Em 1997, inicia-se a série de TV *Buffy, the vampire slayer* [*Buffy, a caçadora-vampiros*], criada por Joss Whedon e exibida nos EUA até 2003, onde conquistou expressiva audiência (CLARK, 2005, p. 24; 48). Chegando ao século XXI, a série *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, composta por quatro romances publicados entre 2005 e 2008, colocou novamente os vampiros nas páginas dos *best-sellers* e dos sucessos de bilheteria, quando adaptada para o cinema em cinco filmes, entre 2008 e 2012.

Faz-se necessário mencionar esse conjunto de obras para uma compreensão de que o fenômeno de vendas da saga *Crepúsculo* (e de audiência dos filmes gerados por eles) não é um fato isolado, mas que ocorreu tanto em um contexto de grande ascensão da literatura juvenil de temática mitológica (mencionada na introdução deste trabalho) quanto em um contexto de

¹⁶¹ No original: “This was the problem with hanging out with vampires – you got used to them. They started messing up the way you saw the world. They started felling like friends”.

popularização de histórias de vampiros em filmes e em produções televisivas como *Buffy, a caça-vampiros* (1997-2003), que traz uma mitologia vampiresca já bem conhecida do público para um espaço imprevisito – uma escola de ensino médio – e com protagonistas em uma faixa etária antes pouco representada nas narrativas vampirescas: a adolescência. O direcionamento a este público é um dos aspectos relevantes para a análise das variações da figura do vampiro nas narrativas vampirescas contemporâneas (e dos sentidos que podemos entrever em tais variações em relação a alguns sistemas de valores e crenças nessa contemporaneidade). Vale ainda ressaltar que, ainda que tais produções sejam estadunidenses, elas alcançaram, na medida em que pertencem ao *mainstream*, um grande público leitor e espectador em termos globais; assim, consideramos que elas também influenciaram as produções nacionais, haja vista o sucesso da novela *Vamp*, escrita por Antônio Calmón, produzida e exibida pela Rede Globo entre julho de 1991 e fevereiro de 1992, com 179 episódios, e dos romances publicados por André Vianco, a partir de 1999, os quais analisaremos neste e no próximo capítulos. Calmón retoma a temática com *O beijo do vampiro*, telenovela com 215 episódios também produzida e veiculada pela Rede Globo, entre agosto de 2002 e maio de 2003 – antes, portanto, do *boom* da saga *Crepúsculo* e das muitas obras produzidas posteriormente para satisfação de uma, assim digamos, demanda de mercado.

Para analisar a possível influência desse direcionamento ao público juvenil nas variações da figura do vampiro nestes romances, é preciso abordar, ainda que brevemente, tanto o conceito de juventude na contemporaneidade, compreendida não meramente como faixa etária, mas como categoria social, quanto o de literatura juvenil, enquanto literatura escrita/publicada para e lida principalmente por este público-alvo.

2.1. Literatura para jovens e representações da juventude

Segundo Luís Antonio Groppo (2000), compreender o conceito de juventude é importante para a compreensão das sociedades modernas, as quais se caracterizam, segundo as teorias do sociólogo Eisenstadt (1976, apud GROppo, 2000, p. 37-43), pelo universalismo. Nas sociedades particularistas – regidas por critérios particulares, como relações familiares e outros grupos de parentesco ou afinidade – não haveria a criação de grupos etários homogêneos, e a transição da infância à maturidade seria simples, na medida em que “a harmonização das normas gerais da sociedade com as normas familiares torna mais fácil o processo de manutenção da solidariedade e reprodução social” (ibidem, p. 38). Já nas sociedades

universalistas, valorizam-se “as realizações nas esferas amplas da vida social, em vez da plena obediência aos critérios particularistas e qualitativos da vida familiar”; a passagem da infância à maturidade deixa de ser simples, na medida em que exige do indivíduo uma mudança dos comportamentos assimilados na esfera familiar, para que alcance “pleno *status* na sociedade” (ibidem, p. 38). Norbert Elias (1994, p. 145) menciona como parte do processo civilizador (que constitui as sociedades modernas europeias) a diferenciação entre adultos e crianças, a partir do controle comportamental iniciado pela família, mas reforçado por toda a sociedade:

A vida instintiva delas [das crianças] tem de ser rapidamente submetida ao controle rigoroso e modelagem específica que dão à nossa sociedade seu caráter e que se formou na lentidão dos séculos. Nisto os pais são apenas os instrumentos, amiúde inadequados, os agentes primários do condicionamento. Através deles e de milhares de outros instrumentos, é sempre a sociedade como um todo, todo o conjunto de seres humanos, que exerce pressão sobre a nova geração, levando-a mais perfeitamente, ou menos, para seus fins.

Ao abordar o controle das funções corporais ao longo do processo de civilização europeia, Elias menciona que, nas sociedades pré-modernas, adultos e crianças se comportavam de forma muito semelhante – reforçando que os manuais de comportamento dos séculos XVII e XVIII por ele citados eram dirigidos a adultos (com regras que hoje só são mencionadas a crianças, como não mastigar com a boca aberta, por exemplo). No desenvolvimento das modernas sociedades europeias, a “pequena, medida pelos padrões de hoje, distância que separava adultos de crianças” (ibidem, p. 146) alarga-se, sendo tolerados nas crianças comportamentos reprimidos e reprovados na vida adulta; estes excedem a esfera dos domínios e da exposição corporais e são ampliados a um complexo conjunto de regras que abarcam as diferentes instâncias e papéis sócio-econômico-culturais das sociedades industriais modernas. A diferenciação do universo da criança e do universo adulto em tais sociedades insere o critério etário como um regulador social, abrindo espaço para a ideia de um necessário período de transição e adaptação entre eles – a adolescência ou juventude (termos que ora são tomados como diferentes, ora como equivalentes em nossa cultura).

Grosso (2000, p. 74 a 76), ao analisar as faixas etárias como um critério de regulação social, localiza a partir do século XIX a criação de uma “rígida cronologização do curso da vida individual”, segundo parâmetros relacionados à concepção de pessoa no Estado europeu moderno. Uma vez que o estatuto de pessoa se define a partir do pressuposto de igualdade jurídica, “a idade contada sob rígido critério do tempo absoluto torna-se a melhor forma de reduzir todas as diferenças sociais e individuais”. Isso se dá a partir de uma

“administração dos corpos e pela gestão calculista da vida” (FOUCAULT, 2018, p. 150), através do estabelecimento de “disciplinas diversas – escolas, colégios, casernas, ateliês; (...) explosão de técnicas diversas e numerosas para obterem a sujeição dos corpos e o controle das populações” (ibidem, p. 151). O Estado e a Escola foram as instituições mais visíveis e atuantes na crescente institucionalização do curso da vida na modernidade, além das mudanças nas relações trabalhistas, quando crianças passam a ter uma jornada de trabalho, nas indústrias, menor que a dos adultos e, mais recentemente, a serem excluídas do universo do trabalho em países da Europa e América do Norte. O critério etário também passa a regular leis eleitorais (que estabelecem idade mínima para voto e candidatura), sistemas previdenciários (pensões para idosos) e penalidades criminais, inserindo o conceito de maioridade criminal e jurídica.

Nas escolas, o critério etário se estabelece na estruturação dos cursos e na divisão de conteúdos em séries, de forma a homogeneizar os grupos de alunos e ignorar diferenças e competências individuais. Nesse sentido, observa-se um aumento das “gradações na passagem dos indivíduos para a maturidade, ocasionando uma transição mais longa da infância à idade adulta”, a partir do século XIX (GROPPO, 2000, p. 76). Se nas sociedades primitivas e particularistas, a simples passagem do tempo e a entrada em um novo grupo etário estabelecia uma “nova identidade” e pertencimento “a um novo grupo social” (ibidem, p. 41), nas sociedades universalistas, pela distância entre a esfera familiar/privada e a esfera social/pública, um período de preparação e adaptação se faz necessário – ideia na qual a escola se constitui como uma importante instituição nas sociedades modernas:

Dada a maior complexidade da sociedade moderna, além da regulação universalista extremamente diferenciada da esfera de convivência familiar, os grupos etários têm, de antemão, uma tarefa mais difícil de transição da vida familiar para a vida social mais ampla. Devido à sua complexidade, na sociedade moderna originam-se vários tipos de grupos e agências dirigidos à juventude, não sendo possível encontrar nenhuma organização unitária dos grupos etários nas sociedades modernas, ao contrário do que ocorreu na maioria das sociedades históricas e em todas as sociedades primitivas. São três os principais grupos etários nas sociedades modernas: sistema escolar educacional, agências juvenis mantidas por adultos, e grupos juvenis espontâneos. Esses tipos de grupos juvenis podem ocorrer simultaneamente, não ocorrer todos ou possuírem alguma espécie de relação sistemática; mas nunca existirá entre eles total harmonia e complementaridade (ibidem, p. 42/43).

A análise apresentada por Groppo sobre a constituição das sociedades modernas como universalistas e a institucionalização do curso da vida pelo critério etário são muito importantes para a compreensão das concepções de juventude, formuladas a partir de um contexto em que a passagem da vida infantil à adulta não é mais imediata nem natural, mas

compreendida como uma fase, um estágio – mais ou menos longo, dependendo de fatores históricos, sociais e/ou culturais – intermediário entre infância e maturidade. Nesse contexto, infância, juventude e maturidade deixam de ser simplesmente faixas etárias cronologicamente sequenciais para se tornarem categorias sociais; e, entre estas, a juventude passa a ser uma fonte de preocupação, na medida em que se define como uma fase determinante para o controle civilizacional mencionado por Elias, bem como para a adaptação do jovem para os fins almejados pela sociedade em que ele habita – a sujeição dos corpos e das populações mencionada por Foucault. Em outras palavras, é nesse contexto em que a juventude é fonte de inquietações e preocupações que ela se constitui como conceito e é descrita e estudada por diferentes áreas do conhecimento, especialmente pela biologia, pela psicologia e pela sociologia – e todas elas, de alguma forma, estarão à serviço da pedagogia, isto é, da educação e boa inserção dos jovens em seu meio social.

Referindo-se às ideias de Eisenstadt, Groppo (2000, p. 43) menciona que ele “diagnostica como problemática a passagem da infância à maturidade na modernidade”. O termo “diagnostica” é bastante sugestivo da associação da juventude com uma fase patológica, o que é difundido pela psicologia, sobretudo pela psicanálise; sugestão também contida no termo “adolescente”, palavra proveniente do latim “adolescere”, do qual também se origina o verbo “adoecer”¹⁶². Sobre os diversos termos utilizados para esta mesma faixa etária, Groppo (2000, p. 13-14) apresenta-os segundo os diferentes enfoques dados às transformações do indivíduo pela área do conhecimento que as utilizam: o termo puberdade, cunhado pelas ciências médicas, refere-se às transformações físicas no corpo que era infantil e está se tornando maduro; o termo juventude, usado pela sociologia, refere-se à fase de transição entre as funções sociais da infância e as da vida adulta; o termo adolescência, criado pela psicologia, pela psicanálise e usado também pela pedagogia, refere-se às mudanças na mente, no comportamento e na personalidade nessa fase entre o ser criança e tornar-se adulto.

A psicologia teve um papel muito relevante na constituição do conceito de adolescência, entre os séculos XIX e XX, tornando-se uma referência para as demais áreas do conhecimento na construção da juventude como um objeto de estudo. É a psicologia que postula a ideia da adolescência como uma fase determinante, “crucial da definição da individualidade

¹⁶² “**adoecer** vb. ‘ficar doente, enfermar’, XIII. Do lat. **ad-adolescere*”

“**adolescência** s.f. ‘período da vida humana entre a puberdade e a virilidade’/ XIV, *adollacencia* XV/ Do lat. *Adolescentia*/ **adolescente** XVI. Do lat. *adolescens –entis*/ **adolescere** XVII. Do lat. *adolescere*”. In CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª edição, 9ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.16.

e da identidade”, em que “os desenvolvimentos pré-genitais, genitais e psicológicos da infância encontram os padrões culturais de um meio social”, os quais o indivíduo terá de assimilar e nos quais terá de “continuar sua evolução” (GROPPO, 2000, p. 61). Em outras palavras, uma fase de conflito entre os instintos infantis e os imperativos socioculturais, que culminaria na compreensão e assimilação destes.

Essa concepção sugere a existência de uma adolescência ideal, em que este estágio preparatório poderia ser longo (devido à complexidade, à divisão social do trabalho e à especialização da sociedade, características da modernidade segundo Durkheim), mas que culminaria tranquilamente no desenvolvimento de uma identidade e sua integração na sociedade. Os conflitos de ordem física, psicológica e geracional são vistos como “parte integrante do processo de construção da identidade e individualidade na adolescência”, vistos como “necessários e saudáveis”, desde que “em doses corretas” que permitam que o indivíduo, ao final do processo, “ajuste-se ao grupo social a que pertence” (ibidem, p. 62). A popularização da adolescência ideal (no sentido de que consiste mais em uma ideia do que em uma realidade homogênea) tem muitas consequências na cultura moderna e contemporânea; uma delas é o fato de educadores, psicólogos e profissionais das ciências humanas tomarem as diferenças, contradições e conflitos da adolescência que fogem a essas “doses corretas” como distúrbios, infuncionalidades e patologias¹⁶³. Um exemplo disso são as descrições do comportamento adolescente por Anna Freud (apud GROPPPO, 2000, p. 66): os hábitos de higiene e laboriosidade adquiridos na infância se convertem em “prazer em sujeira e desordem”; o apetite, em voracidade; “o mau comportamento do período de latência transforma-se em um comportamento criminal da adolescência” e os impulsos agressivos “são intensificados ao ponto de completo desgoverno”. A imagem do adolescente como vítima de sua maturação sexual, de seus hormônios, de sua fisiologia (em uma visão quase determinista) é bastante difundida e justifica as “inúmeras prescrições sobre a educação ideal, a socialização ideal, as atitudes corretas dos pais, mestres, médicos, psicólogos, psicanalistas etc” (GROPPO, 2000, p. 64). Em *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, Foucault (2018, p. 131-132) aborda o início da problematização da sexualidade de crianças e jovens nas famílias burguesas desde o final do século XVIII, em relação às quais se passa a adotar uma atitude de vigilância, a fim de não se entregarem a “prazeres secretos” que comprometeriam suas capacidades físicas e

¹⁶³ Groppo (2000, p. 67-68) sugere que as teorias psicanalíticas culpabilizam o jovem por suas crises, e que as teorias sociais culpabilizam a sociedade pelas mesmas: “Em uma versão mais generosa, o cientista das humanidades pode conceber como positiva a “força juvenil” ou o “poder transformador” da juventude. Neste caso, é a sociedade a culpada pelas infuncionalidades e desajustes da transição à maturidade”.

intelectuais, e incitando seu “dever moral e obrigação de conservar, para sua família e sua classe, uma descendência sadia”.

É nesse contexto de definição da juventude como fase problemática e perigosa (que antecede o século XX e a psicanálise e é reforçada por ela), entre as “inúmeras prescrições sobre a educação ideal”, que surge a literatura para jovens na Europa, entre os séculos XVIII e XIX, ainda que apenas no último se desenvolva uma indústria do livro voltada para tal produção. Um exemplo disso é apontado por Glénisson (1990, p. 464), em seu artigo “Le livre pour la jeunesse”, em que ressalta o papel do editor e empresário Alfred Mame, na cidade de Tours, no desenvolvimento dos nichos infantil e juvenil no mercado editorial francês no século XIX (que eram compostos em *bibliothèques*, isto é, coleções: *Bibliothèque illustrée de la jeunesse*, *Bibliothèque de la jeunesse chrétienne*, *Bibliothèque illustrée des petits enfants*, *Bibliothèque pieuse des maisons d’éducation*); e por Andrea Borges Leão (2006), em seu artigo “Lições de viagens, devoção religiosa e sobrevivência nos trópicos: o Brasil no romance juvenil francês oitocentista”, em que menciona que tais coleções, antes de direcionadas à instrução dos adolescentes, passavam pela aprovação eclesiástica. Os títulos *Bibliothèque de la jeunesse chrétienne* [Coleção da juventude cristã] e *Bibliothèque pieuse des maisons d’éducation* [Coleção devota das escolas] já reforçam essa relação entre educação/moralização religiosa e a literatura para jovens produzida na França no século XIX. Além disso, Leão reforça que essa relação também se verificava no Brasil, onde obras francesas (no original ou traduzidas) eram prescritas e lidas por jovens.

Outro exemplo eloquente é o fato de *Les Aventures de Télémaque* [*As aventuras de Telêmaco*], de Fenélon, um livro destinado a leitores jovens, ter sido um dos mais vendidos (com 112 edições entre 1830 e 1850) na primeira metade do século XIX, tanto na França quanto no Brasil, conforme sugerem seus anúncios nos jornais da época e sua presença em bibliotecas e gabinetes de leitura (ABREU, 2016). *As aventuras de Telêmaco, o filho de Ulysses* foi escrito pelo bispo François Salignac de la Mothe Fénelon (1651-1715), no final do século XVII, para instrução do Duque de Borgonha, neto de Luís XIV. O intuito moralizador e instrucional já é dado por essa origem, mas se reforça na própria estrutura da obra, que consiste em uma narrativa que dialoga com a *Odisseia* de Homero, apresentando as viagens do jovem filho de Ulisses à procura do pai, depois do fim da guerra de Troia, acompanhado por Mentor, que não passa da deusa Atena disfarçada. No primeiro canto, Telêmaco chega à ilha da deusa Calipso, que, com a pretensão de ali retê-lo, como fizera a seu pai, pede-lhe que narre suas aventuras. Inicia-se, então, uma série de episódios, ambientados em diversos lugares (como Egito, Fenícia etc),

cheios de peripécias e de lições de história antiga, bem como de preleções morais. Vale mencionar o direcionamento juvenil e moral também a partir de alguns temas: a formação de um caráter viril e civil, no rapaz que se prepara para a vida adulta, perceptível nas várias passagens em que se citam as atitudes requeridas ou inadequadas para que Telêmaco exerça o papel de seu pai com dignidade; o cuidado com as paixões e com os prazeres, que podem levar ao afrouxamento da moral, do caráter e, em última instância, à ruína; e advertências sobre a inconsequência e arrogância da juventude. Neste sentido, a passagem a seguir é bastante expressiva:

N'este trance conheci, bem que tarde, quanto o ardor da imprudente mocidade me tolhera o ajuizar com madureza. (...) Eu lhe dizia: Mentor, meu amado Mentor, por que recusei abraçar teus conselhos? Quam infeliz sou em fiar de mim n'uma idade, em que não tenho prudência para antever o futuro, nem experiência do passado, nem a madureza bastante para me regular no presente! O'! se escapâmos d'esta tormenta, eu desconfiarei sempre de mim como do mais perigoso inimigo, e so me fiarei de ti. (FENELON, 1859, Livro I, p. 8)

O trecho acima explicita a concepção de juventude no século XIX e início do século XX, marcada pela ideia da intensidade que leva à imprudência (“o ardor da imprudente mocidade”) e da inexperiência que impede o “ajuizar com madureza” e “antever o futuro” – motivos pelos quais o jovem deve desconfiar sempre de si e se “fiar” na figura do adulto, detentor da autoridade e do conhecimento adquirido pela experiência dos anos. Nessa organização social, o jovem é destituído de liberdade, poder e autonomia, e se estas pertencem ao adulto, ultrapassar a juventude e chegar à maturidade é algo desejável: é interessante observar que, até o início do século XX, crianças se vestiam como adultas em eventos sociais e públicos, bem como para serem fotografadas. O escritor alemão Stefan Zweig (1999, p. 53-54) relata em sua autobiografia, *O mundo que eu vi*, uma interessante percepção dessa desvalorização da juventude:

A Áustria era [em meados de 1890] um Estado velho, comandado por um imperador de cabelos brancos, regido por ministros idosos; um estado que, sem ambições, esperava unicamente preservar-se rejeitando qualquer mudança radical no mundo europeu; por isso jovens que por instinto querem sempre mudanças rápidas e radicais passavam por elemento duvidoso, que devia ficar excluído ou submetido o maior tempo possível. (...)

Essa desconfiança de que todo jovem “não era inteiramente confiável” naquele tempo perpassava todos os meios. (...) Assim acontecia algo quase inconcebível atualmente, que a juventude inibia qualquer carreira e só a velhice era vantajosa. (...) naquela época da segurança quem quisesse progredir precisava tentar toda a sorte de disfarce para parecer mais velho. Os jornais recomendavam produtos para apressar o crescimento da barba, jovens médicos de vinte e quatro ou vinte e cinco anos que acabavam de cumprir seus exames usavam grandes barbas, e mesmo que não precisassem usavam óculos de aro de ouro para dar a seus primeiros pacientes a

impressão de “experiência”. Usavam-se paletós pretos compridos e um andar pausado, e se possível uma leve barriguinha para encarnar essa solidez desejável, e quem tivesse ambição esforçava-se por renunciar, ao menos externamente, àquela aparência de juventude, suspeita por ser tão pouco sólida; já na sexta e sétima classes da escola nós nos negávamos a carregar pastas de colegiais para não sermos mais reconhecidos como estudantes, e em vez disso usávamos pastas de executivos.

Retomando a análise de Groppo sobre a formação dos grupos etários homogêneos na sociedade moderna, podemos afirmar que a literatura juvenil, a princípio, integra-se à tentativa de criação de uma “adolescência universal”, isto é, de “uma juventude disposta segundo desígnios exclusivamente determinados de fora para dentro por instituições adultas especializadas ou interessadas no controle e ordenação social” (GROPPO, 1996, p. 16) – como a Escola e a Igreja, duas instituições profundamente engajadas na produção da literatura para jovens na Europa, no século XIX, conforme já mencionado. Entretanto, esse ideal de juventude e seu projeto de controle não foi plenamente alcançado, tanto pela diversidade das populações denominadas como jovens¹⁶⁴, quanto pelas mudanças econômicas e sociais ocorridas a partir dos anos 1950, que transformarão substancialmente a concepção de juventude e o estatuto social do jovem na sociedade ocidental.

Se na segunda metade do século XIX e no início do século XX prevalecem, além das instituições escolares, grupos e associações juvenis tutelados por adultos (de filiação religiosa ou político-partidária, como a juventude hitlerista), há uma proliferação de grupos juvenis autônomos, isto é, não tutelados por adultos, a partir de 1950, na Europa e, principalmente, nos Estados Unidos. Analisando as mudanças econômicas e sociais do século XX, o historiador Eric Hobsbawm (2007, p. 322) apresenta como fator importante no fortalecimento e distinção da juventude como camada social a crescente escolarização dos jovens, sobretudo pelo aumento da população universitária na Europa e nos Estados Unidos. A crescente articulação dos jovens entre si, em espaços como escolas secundárias e universidades e a adoção de líderes e ídolos entre seus pares (ao invés de adultos) seria um reflexo desses fatores, e tais fenômenos não passaram despercebidos pela indústria. Novos produtos foram colocados à disposição desse novo nicho de consumidores e, por sua vez, tais produtos

¹⁶⁴ Groppo (2000, p. 15-17) sugere o uso do termo no plural, uma vez que seriam muitas e diversas as *juventudes*. Além de não se configurar ainda como um direito em diversas sociedades (assim como a infância), a categoria social juventude seria vivenciada e representada de forma diversa não apenas em diferentes períodos históricos, mas também em diferentes classes econômicas, etnias, localidades, gêneros, em uma mesma época. Nesse sentido, vale ressaltar que a concepção mais comum de juventude propagada pela cultura de massa ocidental, principalmente estadunidense, entre a segunda metade do século XX e início do XXI, é predominantemente branca, urbana, masculina e de classe média – reproduzida na literatura para jovens, tanto nos EUA quanto no Brasil, neste mesmo período.

reforçavam ainda mais a distinção e autonomia cultural da juventude, dando-lhe voz e, ao mesmo tempo, influenciando a formação de uma identidade juvenil.

Neste sentido, Groppo (1996, p. 18-19) destaca o papel do lazer e da indústria cultural, especialmente do *rock and roll* e do cinema hollywoodiano, na construção de uma autonomia da juventude e da universalização da *youth culture*. Segundo o autor, esse fenômeno tem início na formação de um público consumidor juvenil, na cultura de massa estadunidense, desde os anos 1910, com a proliferação das revistas de histórias em quadrinhos, e se intensifica, a partir de 1940, com a expansão da indústria fonográfica, de estações de rádio (que difundiram a música popular) e, a partir de 1950, do cinema hollywoodiano e a invenção da televisão. Estabelecem-se, nesse período, as “instituições contemporâneas do consumo cultural”, que se aproveitaram do “momento do lazer ou o tempo livre liberado para o trabalhador”, bem como “das emergentes classes médias e as classes trabalhadoras em ascensão nos países mais desenvolvidos” (GROPPO, 1996, p. 24). Se, como apontamos anteriormente, mudanças sociais limitam e até excluem a participação da criança e, posteriormente, do adolescente do universo do trabalho (nos países europeus e da América do Norte), este público dispõe ainda mais de tempo livre, o que provavelmente impulsionou a produção de entretenimento voltado para ele.

Portanto, o fenômeno do *rock and roll* nos anos 1960, bem como a formação de grupos autônomos de juventude, que tiveram seu ápice nos movimentos de contracultura, só foram possíveis porque já existia um público consumidor juvenil. Tal público consumidor motiva a indústria cultural e, à medida que mais produtos eram voltados para a juventude, que se vê representada não mais apenas como “etapa intermediária”, mas como uma fase etária importante em si, o jovem também desenvolve uma maior autonomia, passando a atuar como “ator consciente de si mesmo”¹⁶⁵ (HOBBSAWM, 2007, p. 318).

A expressão de Hobsbawm é muito significativa para se compreender o novo estatuto do jovem na sociedade contemporânea: ao se tornar “ator consciente de si mesmo”, o jovem deixa de ser um adulto incompleto, mas torna-se sujeito de sua própria identidade e cultura, a ponto de questionar o mundo adulto e se rebelar contra aspectos da organização familiar, social, econômica e política. Antes dos anos 1950, essa postura era associada a uma juventude marginal, “gângues delinquentes de adolescentes que negavam o mundo dos adultos, e se utilizavam de elementos retirados da cultura de massa, que readaptados, melhor

¹⁶⁵ Ideia semelhante é apresentada por GROppo (2000, p. 22), a partir das ideias de Mannheim (1982): “na juventude os indivíduos realizam pela primeira vez a absorção consciente de suas experiências sociais, passam a ter realmente uma experimentação pessoal para com a vida”.

expressavam suas rebeldias”. A partir dessa década, a imagem da “rebeldia juvenil” adquire “um caráter amplo e internacional” (GROPPO, 1996, p. 30), primeiro através do cinema, com filmes estrelados por James Dean e Marlon Brando, no papel de heróis adolescentes que se rebelam contra o mundo adulto em busca de autenticidade; seguido pela música, com a expansão do *rock and roll*, que foi também alavancado por sua inserção em filmes musicais, bem como pelo apelo

a uma nova liberdade física ou sexual, tanto na dança, quanto numa nova moral que, se não descartava o casamento, consentia em relações sexuais antes do casamento e tornava quase público o namoro. O *rock and roll* deixou os adultos e instituições tradicionais (das igrejas ao Estado) perplexos diante de uma “rebeldia” juvenil que escapava do âmbito marginal ou subliminar, e se tornava destacada e generalizada na vida sócio-cultural dos anos 50. (GROPPO, 1996, p. 31)

Entretanto, se o cinema e o *rock* parecem contribuir na emancipação do jovem, a indústria cultural se torna também uma nova instituição de controle – seja na imposição de novos estilos, artistas e produtos, seja ao aliar-se às velhas instituições de controle, como a Igreja e a escola, ideia que retomaremos a seguir.

Neste contexto de expansão da cultura de massas e formação de uma “cultura juvenil” propagada pela indústria fonográfica e cinematográfica, há também o incremento da literatura produzida para jovens, bem como transformações significativas em suas formas e temáticas, de maneira que alguns autores, como Roberta Trites (2000), postulam o surgimento da *young adult literature* [literatura para o jovem adulto], ou da *adolescent literature* [literatura adolescente], nos países de língua inglesa, nesse período pós Segunda Guerra Mundial¹⁶⁶. Os termos *jovem adulto* [*young adult*] e *adolescente* [*adolescent*] são equivalentes, no texto de Trites (2000, pos. 185-193), que apresenta a origem do *YA novel* [romance para o jovem adulto] no século XX a partir da “história da adolescência”, alegando que este termo só passou a ser largamente utilizado na América do pós-guerra. Porém, como vimos anteriormente, embora o termo *adolescente* não seja recorrente no século XIX, já havia neste uma literatura para jovens, na Europa. Entre as três definições apresentadas pela *American Library Association* para a literatura juvenil – “livros escritos especificamente para adolescentes”, “livros escritos para o mercado em geral que têm heróis e heroínas adolescentes” e “livros em geral de interesse para jovens adultos” (TRITES, 2000, pos.180), a autora declara que se refere à primeira como “YA

¹⁶⁶ TRITES, 2000, pos.205: “o gênero definiu-se em países falantes de língua inglesa nas duas décadas subsequentes à Segunda Guerra Mundial e era compreendido como um gênero literário distinto por volta do final dos anos 1960” [No original: “the genre defined itself in English-speaking countries in the two decades following World War II and was understood to be a distinct literary genre by the end of the 1960s”].

novels”, surgidos na segunda metade do século XX e que, portanto, já têm como personagens e leitores a juventude supostamente autônoma, cuja imagem a cultura de massa estadunidense veiculará para o mundo. Digo supostamente porque Trites discutirá exatamente os conflitos de poder existentes nas narrativas para jovens, e como estes agem e reagem diante das instituições, com suas possibilidades e limitações de se rebelar contra elas, bem como sua capacidade ou não de se adequar a elas. Deste modo, Trites delinea algumas características singulares do romance para o jovem adulto que o distinguem da literatura juvenil produzida no século XIX e início do século XX. Embora ainda escrita por autores adultos, essa literatura, referida como *jeans prose* em alguns países europeus (NIKOLAJEVA, apud TRITES, 2000, pos. 185), por sua ênfase em uma “cultura material”, ou seja, estilos de roupa, comida, música e linguagem, representa adolescentes “engajados nas forças fluidas e dirigidas pelo mercado que caracterizam as relações de poder que definem a adolescência”. Aqui, a relação entre juventude e mercado amplia-se, para além da indústria do entretenimento, a uma cultura de consumo mais ampla, representada nos romances.

Outros aspectos singulares da *YA novel* mencionados por Trites são sua relação com o clima de tensão social dos anos 1960 (sugerindo uma relação da literatura para o jovem adulto com os movimentos de contracultura estadunidenses) e a ausência, entre os personagens, de modelos adultos positivos, especialmente nas primeiras manifestações do gênero; bem como o uso do ponto de vista do jovem, a abordagem de questões de diversidade e de desenvolvimento, que se tornariam mais complexas com a evolução do gênero:

Brown e Stephens apontam que as primeiras manifestações do romance para o jovem adulto surgiram a partir da tensão social dos anos 1960. Eles sugerem que a ausência de modelos positivos dos papéis adultos em livros como *The Outsiders* pode ser o que define primeiramente o gênero, mas à medida que este se desenvolveu, o retrato dos adultos e caracterização em geral, questões de diversidade, o uso do ponto de vista, e temáticas de desenvolvimento se tornaram mais complexos¹⁶⁷. (TRITES, 2000, pos. 203)

Nesse sentido, é possível afirmar que as diferenças entre a literatura para jovens no século XIX e no século XX refletem as diferenças na concepção de juventude em momentos históricos distintos. Tal literatura, em ambos os séculos, é escrita por adultos e direcionada a

¹⁶⁷ No original: “Brown and Stephens note that the earliest manifestations of the Y A novel may have evolved from the social unrest of the 1960’s. They suggest that the lack of positive adult role models in such books as *The Outsiders* may well be what first defined the genre, but that as the genre was evolved, the depiction of adults and characterization in general, issues of diversity, the use of point of view, and thematic development have all become more complex (14-17). Nevertheless, few literary genres have had as compact an evolution”.

jovens, mas, do século XIX ao início do XX, prevalecem as intenções didático-moralizantes que não admitem qualquer liberdade ou autonomia a este público, o qual não encontra nos livros a ele direcionados sua visão de mundo (ou a construção de um suposto ponto de vista do jovem). Já na segunda metade do século XX, há uma tentativa de refletir a visão de mundo do jovem, seu cotidiano, seus conflitos – e por isso, não raro, tais histórias são narradas em primeira pessoa.

A tentativa de representação do discurso e do ponto de vista do jovem também se evidencia no retrato depreciativo do adulto e das autoridades representadas por eles. Nesse sentido, o romance para o jovem adulto refletiria o que Hobsbawm (2007, p. 322) identifica como um abismo cultural entre gerações – no caso do historiador, ele o apresenta entre os nascidos antes de 1930 (período de incerteza e privação econômicas) e os que nasceram no pós-Segunda Guerra Mundial (com sua prosperidade e crescimento tecnológico jamais vistos). Pelas diferenças contextuais tão agudas, não era possível aos jovens compartilharem suas experiências com os mais velhos, e vice-versa; estes deixaram de ser referências de vida ou de conhecimento, sobretudo por sua inépcia com os novos instrumentos tecnológicos, criados pela nova geração. As diferenças geracionais se acentuam pelo ritmo vertiginoso das transformações sociais: “as experiências sociais vividas pelas juventudes, em uma dada geração, são radicalmente diferentes das experiências vividas por adultos quando estes eram jovens” (GROPPO, 2000, p. 24). Esse “abismo geracional” reforça a adesão dos jovens a grupos informais ou independentes, embora os grupos juvenis tutelados por adultos, existentes na Europa desde meados do século XIX, continuem a existir. Se, por um lado, tais grupos proporcionam uma “maturação psicológica, (...) além de criarem uma estabilidade de comportamento e de vida emocional” (GROPPO, 2000, p. 49), eles não são eficazes na integração dos jovens na sociedade:

(...) os grupos juvenis modernos não têm relações instrumentais ou tarefas institucionalizadas na sociedade. Gera-se uma desarmonia parcial entre as orientações de valor dos grupos juvenis e as orientações de valor da sociedade como um todo: enquanto a sociedade moderna tem orientação de valor no sentido da especificidade e para a realização, enfatizando as relações instrumentais e as metas, os grupos juvenis valorizam uma imagem qualitativa e difusa da idade e da juventude. Isto diferencia a modernidade das sociedades primitivas e históricas, nas quais havia uma harmonia muito maior entre as aspirações do indivíduo adolescente e a distribuição oficial de papéis aos jovens (ibidem, p. 48).

O não compartilhamento de experiências entre jovens e adultos, a partir do século XX, e tal desarmonia entre as aspirações adolescentes e os papéis sociais a lhes serem atribuídos

reforçam a imagem da juventude problemática, que é, ao mesmo tempo, uma “força potencial de transformação da sociedade” e “uma ameaça que é impossível neutralizar e que deve ser conquistada” (MANNHEIM, apud GROppo, 2000, p. 24-25). A literatura para jovens contemporânea reflete essa relação paradoxal com a juventude, ora enaltecendo sua força transformadora, ora tentando neutralizá-la para conformar o jovem aos discursos e instituições sociais correntes – quando não justapondo essas duas reações dentro de uma mesma narrativa:

Ainda quando autores não escreveram intencionalmente para adolescentes, eles invariavelmente os retratam envolvidos em um modelo de dominação-repressão, então autores, também, são cúmplices no processo. (...) Mas emergiu uma tendência em romances para jovens adultos que se apoia em protagonistas adolescentes que se empenham em entender seu próprio poder ao lutar com as várias instituições em suas vidas. Essa tendência parece ser um dos fatores definidores do romance para o jovem adulto¹⁶⁸. (TRITES, 2000, pos. 188)

Segundo Trites, são as relações de poder, especificamente o conflito entre adolescentes e as instituições detentoras dele (como a família, a escola e a religião), o traço definidor do romance para o jovem adulto estadunidense, apresentando os adolescentes tanto em conflito com tais instituições, quanto em sua tentativa de compreender o funcionamento delas e seu próprio poder em relação a elas. Porém, se no contexto da contracultura dos anos 1960/1970 isso se manifesta como possibilidade de questionamento da sociedade e sua transformação, a produção cultural para jovens no final do século XX e início do XXI nos impõe alguns questionamentos quanto à imagem do jovem autônomo que esse traço definidor (o conflito com as instituições ou autoridades) da *YA novel* requer.

Não se pode ignorar que as definições da literatura para jovens se pautam, para usar uma expressão de Regina Zilberman (1998), na transitoriedade do leitor e do gênero¹⁶⁹. Em outras palavras, as mudanças na juventude enquanto categoria social produzem alterações nas produções culturais direcionadas a ela. Assim, é necessário pensar nas transformações sociais

¹⁶⁸ No original: “Even when authors have not intentionally written for adolescents, they invariably portray adolescents engaged in a domination-repression model, so authors, too, are complicitous in the process. (...) But a trend has emerged in the way YA novels rely on adolescent protagonists who strive to understand their own power by struggling with the various institutions in their lives. This trend seems to be one of the defining factor of the YA novel”.

¹⁶⁹ Zilberman utiliza essa expressão (que dá nome a um dos seus relevantes artigos) para se referir à literatura infantil (a partir da ideia das diferentes concepções da infância em diferentes momentos históricos, apresenta como o conto maravilhoso ou conto de fadas, que não era um gênero destinado a crianças na Idade Média, é incorporado ao corpus da literatura destinada à infância, mormente a partir do final do século XVIII e século XIX). Cf. ZILBERMAN, *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global Editora, 10ª edição, 1998.

e culturais entre a última década do século XX e a primeira deste século para refletirmos sobre as características do romance para o jovem adulto nos últimos vinte anos.

Neste período, em nível global, houve um investimento editorial na literatura para jovens e seu crescimento exponencial. Isso não se dá em um plano isolado: de fato, a partir da década de 1990, há um aumento de produtos culturais voltados para jovens, paralelamente a uma crescente permanência deles em espaços domésticos ou privados. Lynn S. Clark (2005, p. 13-14) explica esse fenômeno a partir de um aumento da sensação de insegurança na sociedade estadunidense, devido a tiroteios em escolas de ensino médio, aumento de doenças sexualmente transmissíveis, a crescente divulgação, na mídia, de atividades terroristas e crimes de ódio baseados em preconceitos de raça/identidade étnica e orientação sexual, bem como as preocupações comuns de pais com gravidez na adolescência, uso abusivo de álcool e outras drogas e envolvimento com a delinquência; que os leva a encorajar os jovens a ficar em casa ou frequentar espaços privados “seguros”, como *shopping centers* (que passaram a conter centros de entretenimento, com parques de diversão, cinemas, teatros, lojas de discos, livrarias etc). À medida que crianças e jovens passavam mais tempo em casa, e com pais com menos tempo disponível para o cuidado dos filhos (com um ingresso cada vez maior de mulheres no mercado de trabalho e jornadas cada vez mais longas¹⁷⁰, que, depois da invenção dos *laptops* e popularização da *internet*, se perpetuam para além dos espaços dos escritórios e empresas),

(...) mídias domésticas, incluindo televisão, computadores pessoais com acesso à Internet, videogames, “home theater”, e aparelhos de som se tornaram uma importante, ainda que de alguma forma problemática, alternativa para o tempo de lazer das pessoas jovens.

Cortejar e cultivar o lucrativo mercado jovem tem sido uma parte importante do trabalho da indústria midiática por décadas. Em anos recentes, entretanto, o desejo de apelar aos jovens tem se tornado ainda mais intenso. Isto porque, hoje, os adolescentes representam o maior grupo demográfico de pessoas jovens de todos os tempos (...) ¹⁷¹. (CLARK, 2005, p. 14)

¹⁷⁰ CLARK, 2005, p. 7: “Families and their teens are also strapped for time, largely as a result of changes in the postindustrial economy. More parents now work in service positions that offer lower pay and less security (and hence encourage multiple simultaneous jobs), and the few who are fortunate enough to have higher-payment positions regularly work long hours. This, combined with the fact that more mothers work outside the home, means that a great number of parents are away from their homes and their teenage children – more than was the case for the previous generation of teens – making them a ‘tribe apart’, as author Patricia Hersch has described them”.

¹⁷¹ No original: “(...) home-based media, including television, personal computers with Internet access, video games, “home theater”, and stereo systems become an important yet not completely unproblematic alternative for young people’s leisure time.

Courting and cultivating the lucrative youth Market has been an important part of the work of the media industries for decades. In recent years, however, the desire to appeal to teens has become even more intense. This is because today’s teens represent the largest demographic group of young people ever (...)”.

Além dos dados demográficos (a população adolescente representar o maior grupo juvenil da história, constituindo-se em um grande filão de mercado) e sem esquecer que Clark apresenta dados do final dos anos 1990, podemos dizer que essa sensação de insegurança citada não só prevalece, como se mostra crescente em países em desenvolvimento como o Brasil, no qual a violência urbana em grandes centros tem tomado cada vez mais os telejornais, desde então. Outro aspecto relevante ao se considerar o pesado investimento da indústria cultural em produtos juvenis e sua alta lucratividade é o consumo destes produtos por indivíduos que não seriam exatamente considerados jovens (como crianças e adultos)¹⁷². Nesse sentido, é importante pensarmos em um fenômeno social da contemporaneidade: a transformação da concepção de juventude em juvenilidade, que consiste no fato de aquela deixar de ser uma categoria etária para se tornar “uma ‘representação social’, um ‘modo de ser’, um ‘modo de existência’, ou uma ‘forma signo” (LIBERATO, 2006, apud GROPPPO, 2015, p. 569).

Essa transformação se daria, na pós-modernidade, por conta das mudanças nos modelos de socialização: ao invés da transição linear entre juventude e idade adulta e a integração dos jovens, pelas gerações mais velhas, em uma estrutura social consolidada, observa-se uma sociedade múltipla e flexível, com redes e fluxos de pessoas e objetos em constante mutabilidade, na qual estas “circulam entre tribos, criando e recriando inúmeras identidades fluidas e transitórias” (GROPPPO, 2015, p. 568). Nesse contexto, há uma ruptura com a socialização tradicional, em que as gerações adultas educam as mais jovens, já que aquelas estão sujeitas às mesmas mudanças que estas; e até mesmo pode haver uma inversão, quando as gerações mais velhas são influenciadas pelas mais jovens e aprendem com elas, que apresentam maior grau de adaptação a novas linguagens e tecnologias.

Outro fator relevante para se analisar a “juvenilização” da sociedade, além da “liquidez” da pós-modernidade, para utilizar a expressão do filósofo Zygmund Bauman (2001), é sua relação com o mercado. Se, conforme citamos anteriormente, a imagem da juventude autônoma e rebelde é difundida pela indústria cultural entre os anos 1950 e 1970, essa imagem é convertida e ampliada (nos mais diversos setores da indústria, não apenas a do entretenimento) como signo de “novidade, audácia, liberdade, prazer, descompromisso, beleza, sedução e

¹⁷² Nesse sentido, vale mencionar a procura de livros rotulados como literatura para jovens que são consumidos também por outras faixas etárias. Um exemplo eloquente disso foi o interesse de mulheres de todas as idades pela saga *Crepúsculo*: “though the books were marketed as a young adult series, they are popular with fans, particularly female fans, of all ages” (CLICK, AUBREY & BENM-MORAWITZ, 2010, p. 3)

poder” (GROPPO, 2015, p. 569). Busca-se associar bens de consumo a estes signos, cuja aquisição permitiria a “promessa de eterna juventude”:

Neste consumo, há um relativo descolamento em relação à realidade concreta: o consumo de bens, de serviços e a exibição de certas atitudes substitui o significado da idade e do corpo jovem para aqueles que desejam se representar como jovens. Nos termos de Margulis e Urresti (1996), o consumo da juventude-signo, da juvenilidade, relativiza a moratória vital e torna possível a presença de “jovens não juvenis”. (...) Adotar a juventude como signo pode ser algo buscado por outros sujeitos em outras idades, como adultos e até mesmo crianças – na verdade, até mesmo entre os jovens, que assim se tornam “jovens juvenis” em vez de “jovens não juvenis”. Chega até a ser celebrado por alguns esta potencialidade pós-moderna de escolher a “idade” que se vai ostentar, vestir ou consumir, em dados momentos do curso da vida, do ano, da semana ou mesmo do dia. (ibidem, p. 570)

Se a expressão “jovens juvenis” parece estranha, basta lembrarmos da descrição de Zweig dos jovens de seu tempo, que se esforçavam para parecer velhos, ou seja, “jovens senhores”. Na contemporaneidade, o movimento seria oposto: adultos e idosos esforçando-se para perpetuar a juventude, conservar a aparência ou ao menos o “espírito jovem” (um dos clichês culturais do nosso tempo). Se isso parece resultar em um empoderamento da juventude ou, como citado acima, uma “potencialidade pós-moderna”, faz-se necessário analisar dois aspectos negativos do imperativo do manter-se jovem: a negação da velhice e das experiências reais associadas a ela, como as limitações físicas, a doença e a morte; e a “reprivatização do curso da vida”, já que apenas os que dispõem de capitais econômicos, culturais e sociais – como dinheiro e tempo – poderão comprar a “cara eterna juventude” (GROPPO, 2015, p. 570). Em outras palavras, a juventude prolongada torna-se mais uma marca dos bem-sucedidos, enquanto o envelhecimento daqueles que não gozam dos mesmos privilégios se converte em fracasso pessoal, em culpa individual.

A negação da velhice e a juventude como sinal de sucesso e poder estão presentes na produção de entretenimento, sobretudo televisivo e cinematográfico, mas também na literatura, que se relaciona estreitamente com o audiovisual na contemporaneidade. Revendo a trajetória de análise empreendida até aqui, retomamos a ideia da importância do lazer e da indústria cultural na concepção da juventude como categoria social autônoma, bem como do quanto isso também se converterá em uma forma de controle, pois se o lazer tornou-se um espaço para “desenvolvimento de suas atividades diferenciadas e relativamente autônomas em relação aos adultos”, e uma fuga das “instituições já sedimentadas da modernidade – o sistema escolar, as associações juvenis patrocinadas por adultos, a polícia, a justiça, o serviço militar

etc. – os grupos juvenis caíram nas malhas de novas instituições que eles próprios ajudaram a construir e a sedimentar” (GROPPO, 2000, p. 53).

Além disso, não se pode deixar de observar que o consumo dos bens culturais pelos jovens, em uma sociedade em que se adia seu ingresso no universo do trabalho, é mediado pelos adultos que pagam por eles. Considerando a já mencionada sensação de insegurança difundida na sociedade ocidental, na transição do século XX para o XXI, a restrição da permanência dos jovens de classe média em ambientes privados (familiares, mas também *shopping centers*, escolas, clubes etc.) favoreceu uma maior vigilância dos adolescentes. Acrescente-se a isso uma “implosão” dos marcos tradicionais da idade adulta (GROPPO, 2015, p. 573), como a saída da escola, a conquista de um emprego, a saída da casa dos pais, o casamento e a experiência da parentalidade, que, se antes ocorriam quase simultaneamente ou sequencialmente, hoje são adiados e nem sempre se concretizam. Há, portanto, um prolongamento da adolescência, também motivada por questões estruturais: a necessidade de maior qualificação profissional, que requer mais anos de escolaridade; e as dificuldades de conquista e, principalmente, manutenção de empregos em economias globalizadas e neoliberais (dificultando o estabelecimento de residência própria e formação de família). Tudo isso contribuiu para uma menor autonomia dos jovens na sociedade contemporânea, na qual eles “aumentaram seu poder nos conflitos geracionais, bem como sua capacidade de consumo e gratificação sexual, mas perderam muito da capacidade decisória sobre seu futuro” (CALVO, 2005, apud GROPPO, 2015, p. 574).

Na última década do século XX e início do século XXI, as produções culturais voltadas aos adolescentes, entre elas a literatura juvenil ou o romance para o jovem adulto, muitas vezes refletem este contexto de maior vigilância e menor autonomia, expressando o já referido paradoxo entre o enaltecimento da força transformadora da juventude e sua neutralização, uma vez que haverá maior ingerência do mediador adulto na produção de livros para jovens, na justificativa de proteger um período etário agora visto como tão vulnerável quanto (porém mais perigoso que) a infância. Nesse sentido, as contribuições de Malu Zoega de Souza e Paula Mastroberti são importantes na percepção desse paradoxo.

Souza (2001), em seu livro *Literatura juvenil em questão – aventura e desventura de heróis menores*, apresenta, já em seu título, uma ambiguidade que nos leva à questão da ingerência do adulto na produção literária para jovens: os heróis das narrativas juvenis, assim como seus leitores, são menores de idade, portanto, dependentes dos adultos; além disso, o adjetivo “menores” também pode se referir a uma visão depreciativa da literatura juvenil,

considerada, no Brasil, como produção menor, menos importante do que a literatura direcionada aos adultos, em relação ao seu valor estético, motivada também pela crença de que tais obras são direcionadas à leitura escolar e seriam, portanto, simplistas na linguagem e na forma no intuito de transmitir conteúdo e informação.

Infelizmente, essa crença, embora generalizante (e, portanto, injusta com obras juvenis que são literatura de boa qualidade), não é totalmente destituída de fundamentos da realidade. A atuação como professora e como colaboradora editorial (especialmente no nicho voltado a adolescentes) durante anos fez-me perceber uma prática comum entre as editoras brasileiras: a constante procura em atrelar suas produções a conteúdos didáticos e em facilitar as atividades do professor, mediador responsável por escolher o que seus alunos leem – seja para que estes compreem ou para que suas famílias e/ou o Estado o façam. Isso fica muito claro ao visualizarmos qualquer catálogo (impresso ou virtual) de uma editora que tenha um nicho voltado para o público infantil ou juvenil: em muitos deles, as obras são dispostas pelas séries ou ciclos do ensino fundamental e médio; quando isso não ocorre, geralmente são dispostas em coleções temáticas que se relacionam a questões comportamentais ou a conteúdos escolares típicos de determinadas faixas etárias ou séries.

Desta forma, percebe-se nesta literatura juvenil, produzida no Brasil entre final do século XX e o início do século XXI, uma destinação pedagógica semelhante à encontrada na literatura para jovens no século XIX, embora disfarçada em livros mais coloridos e com protagonistas adolescentes mais “descolados”; bem como, paradoxalmente, mesclada a conteúdos comportamentais que problematizam a condição do adolescente no mundo contemporâneo e sua compreensão dele. Entretanto, a imagem do jovem e até o discurso do narrador adolescente expressos nessa literatura estão submetidos à sua função de ensino e socialização tradicionais, tão fortemente introjetados na literatura juvenil brasileira que Souza menciona a adequação dos escritores ao que ela chama de *tutelamento* por parte do mercado editorial:

Minhas leituras mostravam que a produção para jovens delineava-se pela introjeção de um duplo leitor-alvo, ou seja, o jovem escolar e seu professor, distantes ambos da leitura de livros. Esse fato estava levando os autores a apegarem suas obras, submetendo-se às regras do mercado ao aceitarem o tutelamento das editoras que estavam esquematizando padrões de gosto em uma fôrma para o atendimento das necessidades da leitura escolar, ou do mercado que ela estaria representando. (SOUZA, 2001, p. 15)

Mastroberti (2010, p. 66) também problematiza a ingerência do mundo adulto na produção dos textos destinados a jovens leitores, e, para isso, utiliza as categorias nietzchianas “dionisíaco” e “apolíneo” para se referir ao paradoxo que apontamos anteriormente: ao mesmo tempo que a sociedade contemporânea enaltece a beleza e a força do adolescente – dotado de uma “energia dionisíaca própria do corpo em transição e das sensações de onipotência erótico-criativa (ou caótico-destrutiva) que ele suscita” – a mesma sociedade teme e deseja controlar essa força instintiva, apartar o espírito do corpo associado às “selvagens pulsões primevas”, vinculando a juventude a uma “promessa de pureza apolínea, um ser conformado em um ideal de perfeição em que *ethos* e *esthesis* se confundem”. Analisando uma série de livros destinados a adolescentes (a série *Poderosa – diário de uma garota que tinha o mundo nas mãos*, de Sérgio Klein, publicada em 4 volumes pela editora Fundamento), a autora aponta a perda da “força dionisíaca” da protagonista que, embora seja dotada de um poder sobrenatural e descrita como “poderosa”, não vai além das preocupações com seu cotidiano escolar, familiar e afetivo de uma garota de classe média, nem consegue de fato resolver os problemas desse restrito ciclo. Porém, é descrita, de forma idealizada, como “superleitora, portadora de consciência crítico-filosófica acima do comum”, afetuosa e cuidadosa com a avó, querida pela comunidade ficcional que acaba por homenageá-la; entretanto, trata-se de uma “consagração que pouco oferece em termos de oportunidade de atuação e de libertação” (ibidem, p. 70 e 71). Mastroberti considera que tal retrato, idealizado e conservador, é artificial e revela a visão de mundo do narrador adulto, apesar da suposta enunciação do adolescente:

A fala da personagem que procura impor-se crítica, didática e ao mesmo tempo divertida, revela-se um tanto histriônica e lembra a projetada por um ventríloquo: parece provir de um corpo adolescente, mas o tom de pura imitação trai o fantoche que é. Por trás da boneca há o mundo adulto manipulador, vigilante, que não deseja alteração na ordem estabelecida, limitando-se a denunciar, de forma inofensiva, fria e superficial a problemática adolescente e sua circunferência social ao velho estilo pedagógico, disfarçado em uma roupagem semiótica jovem e pós-moderna. Na sociedade de *Poderosa*, são os adultos, afinal de contas, os detentores do poder. E o demonstram não de forma repressora ou punitiva, mas colocando o jovem sobre um pedestal, a fim de paralisá-lo como um efebo marmóreo e impoluto. (MASTROBERTI, 2010, p. 72)

A análise que Mastroberti faz dessa série juvenil é um exemplo eloquente de que o enaltecimento da juventude pela sociedade contemporânea não se converte em seu empoderamento; ao contrário, o “culto” do adolescente leva-o ao desejo de adequar-se a essa sociedade (até pela necessidade narcísica de ser aplaudido por ela) e à impossibilidade de mudança. Outro aspecto relevante da análise da autora é que, nesse processo de idealização da protagonista, ela é destituída de angústias ou conflitos interiores, submetendo-se “docilmente

aos limites impostos, contentando-se em desviar o ‘dioniso’ de seu corpo ficcional” e assexualizado, vestindo a “máscara de Apolo” na presença dos adultos, “projetando sonhos e desejos mais amenos” e inofensivos (MASTROBERTI, 2010, p. 73). Nesse sentido, aponta o contraponto entre a protagonista e sua amiga Danvelle, que, através da anorexia e da implantação de *piercings*, “parece gritar (...) contra o silêncio e a domesticação impostas ao corpo adolescente” (ibidem, p. 74). Porém, a personagem tem apenas a função de exaltar a protagonista e “exercer um efeito negativo junto ao leitor”, evidenciando o quanto a literatura juvenil brasileira contemporânea raramente dá voz ao desespero adolescente que se expressa em ações destrutivas, salvo como contraponto a ações positivas, indiretamente prescritas ao leitor.

Na contemporaneidade em que a juventude se prolonga e se torna uma “forma signo”, um modo de existência desejado, promovendo o mercado de produtos culturais juvenis (cuja lucratividade se amplia pelo consumo dos “jovens não juvenis”); e em que, ao mesmo tempo, os que estão cronologicamente na faixa etária da adolescência têm sua autonomia fomentada e ao mesmo tempo limitada por este mesmo mercado, bem como pelas conjunturas econômicas e sociais que os fazem mais dependentes dos e vigiados pelos adultos – nesse contexto tão contraditório em relação à categoria juventude, a literatura a ela direcionada não poderia ser menos paradoxal. O conjunto que denominamos literatura juvenil é, ao mesmo tempo, emancipador e conservador. Se, como vimos pela análise de Mastroberti, ela é conservadora em obras que destituem o jovem de poder para reforçá-lo no adulto, que soluciona os problemas (no nível da ficção) e descreve o adolescente de forma idealizada, segundo seus valores morais (no nível da narração), ela é também emancipadora na produção de livros que escancaram a percepção dos jovens sobre as instituições e suas relações de poder, e dos conflitos advindos dela (tema que não se restringiu aos anos 1960/1970, mas se mantém em produções recentes, como *Desventuras em série*, de Lemony Snicket, pseudônimo do autor estadunidense Daniel Handler, publicada em 13 volumes entre 1999 e 2006). Podemos citar, ainda, um terceiro tipo de narrativa juvenil contemporânea: a que escancara que nem jovens, nem adultos detém o conhecimento em um mundo (e vidas) em constante transformação: ambos se aproximam na perplexidade diante desse mundo, nas escolhas pautadas em tentativa e erro, na ânsia de compreensão da realidade e resolução de problemas (como ocorre em *O chamado do monstro* (2011), de Patrick Ness). Talvez esse seja um modelo mais raro, porque muito mais questionador dos estereótipos de adolescentes e adultos construídos na cultura ocidental.

Outro aspecto relevante, nesse contexto contemporâneo de crescimento da produção cultural para jovens, é o aumento de temáticas sobrenaturais em livros, filmes e séries televisivas, principalmente nos Estados Unidos da América, mas consumidos globalmente. Lynn Clark (2005, p. 15; 24) observa esse fenômeno na sociedade estadunidense a partir de meados dos anos 1980, acentuando-se a partir dos anos 1990, e considera que ele “está relacionado com as preocupações crescentes sobre o mal ao longo da última década do século XX e início do século XXI” (considerando-se trágicos eventos como o tiroteio em Columbine (1994), seguido por outros, em várias escolas dos Estados Unidos, e o ataque de 11 de Setembro de 2001) e com a “herança evangélica” do país, determinante na forma como o mal é compreendido e representado nas narrativas (CLARK, 2005, p. 26-28). Além disso, apresenta que “a prevalência de eventos sobrenaturais entre os jovens” se deve “à sua maior abertura a experiências com o sobrenatural do que os mais velhos”, seu maior “poder de sugestão”, que os faz “experienciar fenômenos imaginados como reais” e às “conexões que podem ser traçadas entre experimentos com o sobrenatural e a importância de ritos de passagem na adolescência” (ibidem, p. 5).

O paradoxo entre um teor emancipador e conservador na produção literária contemporânea para jovens também se observa nos livros de temática sobrenatural, geralmente classificada pela indústria cultural como “de fantasia”/ “fantástica” e/ou “de horror/terror”. Por um lado, ela seria emancipadora na medida em que o sobrenatural representa uma “fissura do real” (utilizando a expressão de Roas já citada neste trabalho) que permite ao jovem, no plano ficcional, uma atuação para além da realidade desencantada e da atitude cética e impotente que caracteriza a pós-modernidade. Clark (2005, p. 102) também apresenta a relação do jovem com o sobrenatural (seja em práticas rituais não institucionalizadas ou através do entretenimento que o representa) como uma forma de rebeldia e, ao mesmo tempo, de lidar com a insegurança e o medo diante do desconhecido e da morte:

Como apontou o folclorista Bill Ellis, “Bruxas, lobisomens e similares primeiramente parecem incongruentes com o desejo de se drogar, mas de fato ambos são meios de escapar do simbolicamente estéril mundo governado por escola, pais e polícia”. Uma vez um intencional abraço ao medo e à euforia e um ritual de rebeldia adolescente, uma *legend trip* envolve uma jornada, em altas horas da noite, a um proposto lugar de uma morte macabra (ou de algum acontecimento similarmente incomum e ambíguo), geralmente em uma área isolada. Uma vez lá, os adolescentes (geralmente meninos) tentam demonstrar sua masculinidade desafiando as superstições associadas com o lugar (dirigindo rápido, beijando uma estátua em um túmulo, etc), tudo em um esforço para invocar – e então escapar com sucesso – a ira do fantasma ou outra criatura. (...)

Tais tradições adolescentes têm sido exploradas como um meio pelo qual pessoas jovens lidam com ansiedades relacionadas com a mortalidade e acontecimentos caóticos ou trágicos, e com as consequências de violar regras morais conhecidas ou

papéis de gênero. Estas são certamente explicações válidas para por que pessoas jovens participam destes eventos, e elas ecoam a literatura psicológica que responde por que filmes de horror são permanentemente populares com adolescentes¹⁷³ (ibidem, p. 101-102).

Segundo Clark (2005, p. 5-6), jogos de diálogo com espíritos (como os *Ouija boards* ou, mais popularmente conhecida no Brasil, a “brincadeira do copo”¹⁷⁴), visitas a cemitérios ou lugares assombrados/amaldiçoados afastados (as *legend trips*), consultas a baralhos de tarô e outras formas divinatórias vendidas em lojas esotéricas são formas encontradas pelos jovens de explorar o sobrenatural para além das práticas prescritas pelas religiões monoteístas, direta ou indiretamente confrontando tais instituições. Nesse sentido, o compartilhamento de histórias sobrenaturais (seja pela leitura dessas narrativas, ou ao assistir filmes) tem função semelhante, configurando-se em “ritos de passagem”, ao proporcionar aos jovens uma “excitação emocional” coletiva e “fortalecimento da relação entre os pares”, ao vivenciarem juntos a sensação de ultrapassar o medo de “poderes para além de seu controle”. Nesse sentido, Nina Auerbach relata que os filmes de vampiros produzidos pela Hammer Studios

tornaram-se um vício perverso para estudantes de classe média dos anos 1960 como eu. Convencionais e sexitas como eles ostensivamente eram, seus patriarcas presunçosos, mulheres vorazes e Dráculas elegantes inundavam expectadores como eu com inefável sentimento de rebelião. *The Rocky Horror Picture show* (1975) institucionalizou essa rebelião para a próxima geração, mas nos incipientes princípios dos anos 1960, Hammer não forneceu trajes, canções ou rituais coletivos que nos dissessem mesmo antes do filme começar que nós estávamos lá para transgredir¹⁷⁵. (AUERBACH, 2019, p. 211-212, nota 39).

¹⁷³ No original: “As folklorist Bill Ellis noted, “Witches, werewolves, and the like at first seem incongruous with the desire to get high, but in fact both are means of scaping from the symbolically sterile world governed by scholl, parents, and police”. At once an intentional embrace of fear and exhilaration and a ritual of adolescent rebellion, a legend trip involves a late-night journey to a purpoted site of a gruesome death (or of some similarly unusual and ambiguous happening), usually in an isolated area. Once there, the tens (usually boys) attempt to demonstrate their manhood by defying the supersitions associated with the site (by driving fast, kissing a statue in a graveyard, etc), all in an effort to invoke – and then successfully escape – the wrath of the ghost or other creature. (...)

Such adolescent traditions have been explored as a means by which young people play out anxieties related to mortality and chaotic or tragic happenings, and the consequences of violating perceived moral rules or gender roles. These are certainly valid explanations for why young people participate in these events, and they echo the psychological literature that adresses why horror films are perennially popular with adolescents”.

¹⁷⁴ Os *Ouija boards*, criados na 2ª metade do século XIX e bastante populares nos EUA, são tabuleiros em que se encontram as palavras “sim” e “não”, bem como as letras do alfabeto. Os participantes da sessão tocam levemente uma seta de madeira enquanto evocam espíritos e lhes fazem perguntas; estes irão direcionar a seta para as palavras e letras do tabuleiro, para construir as respostas. No Brasil, ao invés de um tabuleiro, dispunham-se as letras desenhadas em cartões em um círculo, com um copo de vidro no centro, que, com as invocações dos participantes, “receberia” o espírito que moveria o copo para formar as respostas às perguntas – jogo conhecido entre os adolescentes como “brincadeira do copo”, nas décadas de 1980 e 1990.

¹⁷⁵ No original: “became a wicked addiction for middle-class ’60s students like myself. Conventional and sexist as they ostentably were, their fatous patriarchs, ravenous women and modish Dracula flooded viewers like me with ineffable felling of rebellion. *The Rocky Horror Picture show* (1975) institutionalized this rebellion for the

Ademais, a substituição de rituais informais pelo consumo de narrativas sobrenaturais, no contexto contemporâneo de maior vigilância dos adolescentes em sua permanência em espaços privados, sugere-nos outro aspecto relevante: a leitura de histórias e seções de filmes apresentam riscos muito menores do que uma *legend trip*; e o recorrer à literatura para contemplar o sobrenatural que desperta a imaginação e os sentidos, mas assusta e amedronta, não é algo novo. Basta lembrarmos dos *Teufelsbücher* (literalmente, “Livros do Diabo”), que tiveram seu auge na Alemanha, entre 1545 e 1604: redigidos por pastores luteranos, tais livros tinham como objetivo “fornecer ensinamentos a respeito do diabo aos cristãos em geral” (MUCHEMBLED, 2001, p. 149); porém, mais que a intenção moralizante, o que garantia o interesse do público era “uma viagem nas asas do sonho, que lhe permite ver coisas proibidas, arrepiar-se com elas, e depois juntar-se, sem problemas de consciência, ao universo dos bem-pensantes. Provar do fruto proibido, de certo modo, sem sofrer as consequências de seu ato!” (ibidem, p. 166).

Porém, se a literatura de temática sobrenatural se constitui em um meio de os adolescentes fugirem do real, desafiam suas regras e seus limites, ela também pode se constituir em uma forma de reforçar valores morais, visando o engajamento ou conformação do jovem a uma ideologia ou sistema de crenças. É nesse sentido que Clark (2005) apresenta a influência da “herança evangélica” na produção de tais narrativas, nas quais o mal deve ser combatido – e tais representações do mal não deixam de refletir modelos de conduta (ainda que por contraste) construídos historicamente e preconceitos étnico-raciais, de gênero e relativos à sexualidade.

Considerando especificamente o trânsito da figura do vampiro para o gênero da literatura para o jovem adulto, ele exemplifica uma vertente conservadora da literatura de temática sobrenatural no *corpus* selecionado para esta pesquisa, hipótese que será desenvolvida e justificada neste e no próximo capítulo desta tese. Por ora, mencionamos dois aspectos que nos revelam tal conservadorismo. O primeiro se refere à atenuação dos traços de sexualidade, monstrosidade e morte no mito do vampiro na saga *Crepúsculo*, de Stephenie Meyer, exemplo de maior sucesso comercial da temática vampiresca no *young adult novel* estadunidense. Clark (2005, p. 51) já menciona a eliminação dos aspectos grotescos associados à morte nas narrativas vampirescas destinadas a jovens no seriado *Buffy, a caça-vampiros*: “Em parte talvez refletindo a falta de profundidade da pós-modernidade, e em parte porque isso é televisão, vampiros

next generation, but in the inchoate early '60s, Hammer provided no costumes, songs or mass rituals that told us even before the movie began that we were there to transgress”.

estaqueados em *Buffy* imediatamente se tornam pó, eliminando o horror das transformações da morte que definiam as lendas antigas”¹⁷⁶. Conforme veremos a seguir, Edward em nada lembra seus cadavéricos e sanguinários ancestrais, mas o que mais surpreende é seu absoluto autocontrole, tanto em relação à abstinência de sangue humano, quanto de sexo antes do casamento, baseado em regras morais.

Outro aspecto conservador perceptível em tais narrativas é a noção do mal como uma escolha individual e não também como resultado de conjunturas que a excedem, as quais são históricas e socialmente construídas. Isso ocorre mais especificamente na saga *Os sete*, de André Vianco, por conta da relação entre os vampiros e o crime organizado ao longo da narrativa, tema a ser melhor desenvolvido no terceiro capítulo desta tese. Na saga *Crepúsculo*, essa noção de individualismo se reflete na ausência de uma “batalha cósmica” ou qualquer justificativa coletiva para a batalha “contra o mal” que ocupa o último volume da saga. Isso também é apontado por Clark (ibidem, p. 52) em outras produções televisivas e cinematográficas voltadas a um público adolescente, anteriores às sagas citadas:

Vampiros em *Buffy* também refletem a mudança para o ‘novo’ vampiro nas recentes histórias de Hollywood. Novos vampiros, de acordo com o crítico literário Jules Zanger, cometem o mal como “expressões de personalidade individual”, não por causa de um “conflito cósmico entre Deus e o Diabo”¹⁷⁷.

Entretanto, como veremos no terceiro capítulo, o mal como expressão da “personalidade individual” humana se mescla ao tradicional conflito cósmico em narrativas contemporâneas como a série *Os sete*, de André Vianco.

2.2. Os belos e bem-comportados vampiros de Meyer

Para continuarmos nossa análise das características conservadoras na releitura do mito vampiresco no *young adult novel* contemporâneo, passo a uma análise mais detalhada da saga de Stephenie Meyer: *Twilight*, traduzido no Brasil como *Crepúsculo*, foi publicado em 2005, sendo seguido por mais 3 romances, nos anos subsequentes: *New Moon* [*Lua nova*], em

¹⁷⁶ No original: “In part perhaps reflecting postmodernism’s depthlessness, and in part because this is television, staked vampires on *Buffy* immediately turn to dust, eliminating the horror of deaths’s transformation that defined earlier legends”.

¹⁷⁷ No original: “Vampires in *Buffy* also reflect the turn to the “new” vampire in recent Hollywood stories. New vampires, according to literary critic Jules Zanger, commit evil as “expressions of individual personality”, not because of a “cosmic conflict between God and Satan”.

2006, *Eclipse*, em 2007 e *Breaking Dawn* [*Amanhecer*], em 2008. Trata-se dos livros de estreia da autora, direcionados ao público jovem adulto, conforme atesta boletim da YALSA (Young Adult Library Services Association)¹⁷⁸. A história, sendo narrada por uma garota de 17 anos, Isabella Swan (ou simplesmente Bella), já produz identificação com este público; bem como o mote central – a paixão por Edward Cullen, um garoto que frequenta a mesma escola que ela. Entretanto, ele não é um garoto, mas um jovem vampiro de 103 anos. A ideia de um vampiro – ser marginal, monstruoso – frequentar uma escola – espaço comum e normativo – causa estranhamento, e isso se configura em uma das inovações da narrativa de Meyer. Embora em *Buffy, a caça-vampiros*, narrativas sobrenaturais e vampirescas (muitas vezes, com elementos de paródia, que ironizam os clichês das narrativas de terror) já sejam representadas no espaço escolar, por protagonistas adolescentes (CLARK, 2005, p. 48-50), a saga de Meyer vai além, já que não reproduz o antagonismo entre vampiros-algozes e humanos-vítimas – não há, sequer, a tradicional figura do (ou da, considerando Buffy) caça-vampiros (TOPAN, 2019, p. 78).

Na série *Twilight*, a história é narrada em 1ª pessoa – o que, sabemos, não é incomum nas narrativas vampirescas; mas não encontramos, em nenhum de seus volumes acima citados, a intenção de advertência identificada nas narrativas do século XIX já analisadas neste trabalho. Ao contrário de alertar aos leitores sobre os perigos mortais a que estaria exposto alguém que cruzasse com um vampiro em seu caminho, a narradora inverte completamente essa lógica, na medida em que aceita tais perigos e deseja se tornar a vítima do vampiro por quem se apaixona e, nessa paixão absoluta, considera sua vida mortal um preço pequeno em troca de uma vida eterna ao lado do amado.

Se não é a advertência a intenção manifesta da narradora, já que deseja tornar-se vampira, tampouco há o apelo ao leitor para que acredite na narrativa. Apesar de, em algumas passagens, Bella se mostrar surpresa pela existência de um mundo sobrenatural que ela julgava pertencer apenas ao plano ficcional, prevalece, na narrativa, o tom de aceitação desta realidade sobrenatural, à qual Bella pretende pertencer. O tom aterrorizante ou insólito das narrativas vampirescas anteriores é substituído por um enfoque sentimental – importa menos a identidade vampírica de Edward e mais os conflitos que isso traz para o estabelecimento da relação

¹⁷⁸ BBYA [*Best Books Young Adult*] 2006 *Top Ten with annotations* [Os dez melhores livros para jovens adultos 2006 com anotações]. Trata-se de boletim anual da YALSA recomendando, para leitura dos jovens ou adoção em escolas e bibliotecas, os melhores livros YA publicados no ano anterior. *Twilight*, de S. Meyer foi indicado em tal lista, no ano de 2006. Fonte: <http://www.ala.org/yalsa/booklistsawards/booklists/bestbooksya/annota>, acesso em 20.08.2016.

amorosa entre ele e a narradora. Lydia Kokkola (2011, p. 168, destaque no original) identifica na manutenção desses conflitos ou obstáculos a clássica estrutura romântica:

Para de Rougement (1983/1940), obstáculos são tão centrais para a criação do gênero romance que ele pode ser definido nos termos da necessidade dos amantes de buscar obstáculos. Somente quando o casal encara um obstáculo que tem potencial trágico, sua ligação pode ser considerada realmente romântica. Seguindo o argumento de de Rougement, o romance de Meyer só é possível *porque* Edward tem o potencial de matar Bella. Uma vez que ele ganhou autocontrole suficiente para se abster de mordê-la, então outros vampiros a ameaçam, permitindo que Edward acredite que ele põe Bella em perigo por colocá-la em contato com eles. Mesmo depois de Bella ter se tornado uma vampira e, portanto, deveria estar segura em relação a outros vampiros, sua filha coloca o casal sob risco com os Volturi. Dessa forma, Meyer pode manter a presença de ameaças e obstáculos, atendendo, assim, às normas da tradição do amor cortês.¹⁷⁹

Conforme o trecho postula, a questão central do romance é a relação entre Bella e Edward, e não a condição vampiresca em si, embora isso se torne um tema relevante quando evidencia as diferenças entre os amantes e gera os obstáculos acima descritos. A partir disso, Kokkola (2011, p. 169) identifica uma mistura entre as convenções do romance romântico voltado para adultos e as da literatura juvenil – entre as quais, ela ressalta o relato pessoal de uma adolescente. O foco narrativo em 1ª pessoa, além de exacerbar a perspectiva e os sentimentos da protagonista-narradora, remete ao recurso de identificação entre narrador e leitores, já referido anteriormente e bastante comum em romances do século XVIII e XIX. Bella é uma jovem de 17 anos que inicia sua história relatando problemas comuns nas famílias contemporâneas: filha de pais separados, ela decide mudar de cidade e morar com o pai para não atrapalhar o relacionamento da mãe com Phil, um jovem jogador de futebol americano, que precisa percorrer o país em campeonatos. Potenciais leitores da obra teriam idade próxima à da narradora e se identificariam com a descrição de sua vida, sua personalidade e seus problemas, no início do enredo. Além disso, a distância do pai e a descrição da mãe como imatura¹⁸⁰, incapaz de cuidar de si, remete-nos à ausência de figuras adultas positivas, já citada anteriormente como uma característica do *YA novel*. Entre Reneé e Bella, há uma inversão de

¹⁷⁹ No original: “For de Rougement (1983/1940), obstacles are so central to the creation of the romance genre that it can be defined in terms of the lovers’ need to seek out obstacles. Only when the couple face an obstacle which has tragic potencial can their attachment be considered truly romantic. Following de Rougement’s argument, Meyer’s romance is only possible *because* Edward has the potential to kill Bella. Once he has gained sufficient self-control to abstain from biting her, other vampires then threaten her, allowing Edward to believe that he endangers Bella by bringing her into contact with them. Even after Bella has become a vampire, and so should be safe from other vampires, her daughter places the couple at risk from the Volturi. In this way, Meyer can maintain the presence of threats and obstacles, thereby fulfilling the norms of the courtly love tradition”.

¹⁸⁰ MEYER, 2008a, p. 4: “I felt a spasm of panic as I stared at her wide, childlike eyes. How could I leave my loving, erratic, harebrained mother to fend for herself? Of course she had Phil now, so the bills would probably get paid, there would be food in the refrigerator, gas in her car, and someone to call when she got lost, but still...”

papéis: “Minha mãe sempre diz que eu nasci com 35 anos e que vou ficando mais de meia-idade a cada ano. (...) Bem, alguém tem que ser o adulto”¹⁸¹ (MEYER, 2008a, p. 91).

Outra característica comum da *YA novel* presente em *Twilight* é a constante menção da protagonista-narradora em sentir-se diferente, fora dos padrões e expectativas gerais, incapaz de integrar-se e sentir-se parte de uma comunidade. Assim, Bella descreve-se como feia, desinteressante, desastrada, e, diante da descrição de Edward de que “sua mente não funciona do mesmo jeito”¹⁸² que o das outras pessoas, dá a isso uma conotação negativa: “Minha mente não funciona direito? Eu sou uma aberração?” As palavras me incomodaram mais do que deveriam – provavelmente porque suas especulações acertaram em cheio. Eu sempre suspeitei, e me desconcertou ter isso confirmado”¹⁸³ (MEYER, 2008a, p. 157).

Considerando o trecho acima e a já mencionada mistura de convenções do romance para jovens e do romance romântico direcionado a adultos, podemos identificar, como proveniente deste último, a excepcionalidade do casal protagonista: Edward, além de vampiro, é, entre seus pares, superiormente belo, inteligente, sensível e tem um poder raro, o de ler mentes; Bella, por sua vez, também se diferencia dos outros humanos, tanto previsíveis em suas ideias e reações, quanto em suas mentes, que podem ser lidas. Segundo Lindén (2013, p. 220), as narrativas vampirescas contemporâneas apresentam diversas características dos romances românticos oitocentistas; entre elas, o reconhecimento, no outro, de um desvio da norma:

Primeiro através da habilidade da heroína de ver o homem no monstro ao invés do oposto, e segundo quando ela, ao contrário de todos os outros seres humanos, não pode ser afetada pelos truques do vampiro. Ambos, vampiro e heroína, encontram alguém que desvia da norma – e abraçam esse desvio. Em *Crepúsculo*, Edward pode ler mentes, com uma exceção: ele não consegue ler os pensamentos de Bella¹⁸⁴.

Entretanto, embora Bella abrace o “desvio” de Edward ser um vampiro, ela abraça mais sua excepcionalidade ao alcançar um ideal de perfeição estética e moral, que analisaremos doravante – perfeição esta que Bella almeja atingir, mesmo à custa de sua vida humana.

¹⁸¹ No original: “My mom always says I was born thirty-five years old and that I get more middle-aged every year. (...) Well, someone has to be the adult”.

¹⁸² No original: “your mind doesn’t work the same way the rest”.

¹⁸³ No original: “My mind doesn’t work right? I’m a freak? The words bothered me more than they should – probably because his speculation hit home. I’d Always suspected as much, and it embarrassed me to have it confirmed”.

¹⁸⁴ No original: “first through the heroine’s ability to see the man in the monster rather than vice versa, and second when she, contrary to all other human beings, cannot be affected by vampire tricks. Both vampire and the heroine meet someone who deviates from the norm – and embrace that deviation. In *Twilight* Edward can read minds, with one exception – he cannot read Bella’s thoughts”.

2.2.1. “Negando a corrupção do túmulo”: o sonho da beleza e juventude eternas

Ainda considerando o foco narrativo em 1ª pessoa, ele não impede Bella de integrar diferentes vozes à narrativa: o último volume, *Breaking Dawn*, é dividido em três partes ou “livros” – o segundo deles, intitulado “Jacob”, é narrado pelo personagem homônimo, o melhor amigo apaixonado e guardião de Bella, que, a partir do segundo livro, transforma-se em lobisomem. Entretanto, não se trata de uma polifonia narrativa bem estruturada como no caso de *Drácula*: Jacob não relata, com outro ponto de vista, os mesmos fatos narrados por Bella nas duas outras partes; não há grande variação na linguagem e nas formas de pensamento e expressão das duas personagens, o que não é muito coerente, já que, para além da diferença de gênero, deveria haver uma diferença cultural e étnica entre os personagens (Jacob foi criado em uma tribo indígena na Península Olímpica, e Bella, em Phoenix, uma cidade grande no estado do Arizona). Entretanto, o que prevalece no discurso do agora narrador Jacob é o uso do foco narrativo em 1ª pessoa para dar a mesma ênfase nos próprios sentimentos – nos quais nota-se a preponderância, novamente, de alguns temas românticos tradicionais: a necessidade de proteger sua amada sobrepondo-se aos seus laços familiares (já que ele abandona a matilha de lobisomens a que pertence, que protegia sua tribo, para agora proteger vampiros, considerados inimigos); a angústia de ver sua amada morrendo aos poucos, por carregar no ventre um híbrido de vampiro e humano, fruto do amor com seu rival; a raiva de constatar que ninguém da família Cullen era capaz de se opor, ainda que autoritariamente, à decisão de Bella de morrer por seu filho, para salvar-lhe a vida.

Outra forma de integração de outras vozes narrativas ocorre quando os demais personagens contam suas respectivas histórias de como se tornaram vampiros, ou como se formou uma espécie de “cultura vampírica”, que possui autoridades e regras (estabelecidas pelos Volturi, a irmandade dominante, formada por vampiros italianos que existem desde o século XVI) e uma história (as lutas entre clãs de vampiros pelo poder, relatadas por Jasper em *Eclipse* e *Amanhecer*). Essas outras vozes se juntam à de Bella na caracterização da figura do vampiro na saga, através das diversas personagens dessa “espécie” ou “tipo”.

O uso dessas palavras é bastante significativo em relação à definição e caracterização dos vampiros nesta saga, como também em narrativas contemporâneas a ela que recontam os mitos vampíricos, em especial, para o público jovem e em gêneros de grande consumo popular como séries televisivas e filmes. No primeiro livro, ao ser questionado por Bella sobre a origem dos vampiros, Edward sugere que eles seriam mais uma espécie, entre

tantas outras, tal como os humanos: “Não podemos ter evoluído do mesmo jeito, como outras espécies (...)”¹⁸⁵ (MEYER, 2008a, p. 269). Em *Amanhecer*, livro que encerra a série, Carlisle, médico e pai adotivo de Edward, ao especular sobre as características do feto gestado por Bella, um híbrido de humana e vampiro, descreve explicitamente vampiros e lobisomens como *espécies*, geneticamente diversas dos humanos:

“Você estudou pares de cromossomos?”

“Acho que sim. Nós temos vinte e três, certo?”

“Humanos têm”.

Eu pisquei. “Quantos você tem?”

“Vinte e cinco.”

Eu franzi a testa por um segundo. “O que isso significa?”

“Eu penso que significa que nossas **espécies** são quase completamente diferentes (...). Mas essa nova vida – bem, ela sugere que somos mais geneticamente compatíveis do que eu pensava.” (...)

(...)

“Você tem vinte e quatro pares, Jacob. (...) Eu acho sua **espécie** fascinante. Eu suponho que os elementos da **natureza vampírica** se tornaram lugar comum para mim ao longo dos séculos. A divergência entre sua família e a humanidade é muito mais interessante.”¹⁸⁶ (MEYER, 2008b, p. 237, grifos meus)

Referir-se a vampiros como uma “espécie” ou “tipo” (traduções das palavras *species* ou *kind*) reforça a inserção do vampiro no mundo natural e social, e a atenuação, senão apagamento, de sua monstruosidade. Nesse sentido, os romances de Meyer deslocam a narrativa vampiresca de dois gêneros em que comumente se encontram: o fantástico e o terror.

Em relação ao primeiro, Todorov (2017, p. 30) caracteriza o gênero fantástico pela hesitação (por parte do narrador, personagens e narratário) diante de fatos que não podem ser explicados pelo “princípio de realidade”, pela dúvida se tais fatos ocorrem ou são fruto da

¹⁸⁵ No original: “Couldn’t we have evolved in the same way as other species (...)?”.

¹⁸⁶ No original: “(...) Did you study chromosomal pairs?”

“Think so. We have twenty-three, right?”

“Humans do”.

I blinked. “How many do you have?”

“Twenty-five.”

I frowned at my fists for a second. “What does that mean?”

“I thought it meant that our species were almost completely different (...). But this new life – well, it suggests that we’re more genetically compatible than I thought.” (...)

(...)

“You have twenty-four pairs, Jacob. (...) I find your species fascinating. I suppose that the elements of vampiric nature have come to seem commonplace to me over the centuries. Your family’s divergence from humanity is much more interesting.”

imaginação ou ilusão dos sentidos. Ao se escolher uma resposta, entra-se “num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso” (ibidem, p. 31). Este se daria quando a dúvida se convertesse em uma aceitação do sobrenatural, quando os “elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (ibidem, p. 60).

Porém, em abordagem mais recente sobre o gênero fantástico e o gênero maravilhoso, David Roas (2014) faz algumas ressalvas às teorias de Todorov, especialmente ao caráter “evanescente” que, segundo este, caracteriza o fantástico, um gênero limite entre o “sobrenatural explicado (do ‘estranho’, poderíamos dizer) (...); e o do sobrenatural aceito (ou do ‘maravilhoso’)” (TODOROV, 2017, p. 48). Assim, por ter sua essência na hesitação entre a explicação racional e a aceitação do sobrenatural, o efeito do fantástico não seria evanescente apenas dentro de narrativas que superassem a hesitação por uma dessas possibilidades, mas seria também breve na história da literatura, tendo sua plena expressão entre os séculos XVIII e XIX. Segundo o autor, a dúvida, a hesitação diante do insólito/sobrenatural inexplicável só seria possível diante da crença em uma “realidade imutável, externa”, típica do “século XIX positivista” e impossível de ser sustentada a partir do século XX (ibidem, p. 176-177).

Roas (2014, p. 41) considera tal definição do fantástico “vaga e restritiva”, considerando que, ao invés da hesitação diante do insólito, o que caracterizaria o fantástico seria a transgressão da realidade (a qual, ainda que não seja vista como imutável ou totalmente explicável logicamente, é constituída por aquilo que conhecemos como um mundo organizado por um conjunto de conceitos e regras). Assim, a essência do fantástico seria a “irrupção do sobrenatural no mundo real e, sobretudo, a impossibilidade de explicá-lo de forma razoável” (ibidem, p. 43), isto é, a necessidade de que os eventos sobrenaturais narrados sejam ambientados em um espaço-tempo que identificamos com “o funcionamento físico do nosso mundo” (ibidem, p. 44). Este seria o diferencial entre o gênero fantástico e o maravilhoso: neste, os eventos sobrenaturais se dariam em “um mundo autônomo, independente” da “nossa realidade”: “O leitor do romance de Tolkien se sabe diante de um mundo absolutamente irreal, onde tudo é admissível, e onde, portanto, não existe possibilidade de transgressão” (ibidem, p. 45).

Considerando a fala de Edward e, especialmente, as de Carlisle, transcritas anteriormente, podemos afirmar que a saga *Crepúsculo* não se encaixaria nas definições de fantástico apresentadas acima, uma vez que o que seria visto como uma transgressão da

realidade – a existência de vampiros e lobisomens – não permanece como inexplicável, insólito; ao contrário, estas criaturas tornam-se espécies como tantas outras, com suas características distintas da espécie humana (anteriormente vistas como poderes sobrenaturais) sendo plenamente explicáveis por diferenças genéticas. Edward explica os poderes dos Cullens, a partir da teoria de Carlisle, como habilidades que eles já tinham como humanos e que são intensificadas quando se tornam vampiros (MEYER, 2008a, p. 268). Assim, Edward já seria bastante sensível ao pensamento de outras pessoas quando vivo; Alice já teria dons premonitórios; Carlisle já teria o dom da compaixão; Esme, o do amor incondicional; Emmett, sua força física; Rosalie, a tenacidade; e Jasper, o poder de manipular as emoções das outras pessoas. Interessante, nessa passagem, é perceber que sentimentos como a compaixão e o amor incondicional, bem como características de personalidade como a tenacidade, são iguados a poderes parapsicológicos como ler mentes, prever o futuro e manipular emoções alheias.

Se isso pode, a princípio, ser encarado como uma aceitação do sobrenatural, tampouco filia essa narrativa ao gênero maravilhoso, na medida em que, ao fornecer uma explicação (embora mencionada brevemente e pouco desenvolvida ou convincente) científica e biológica da *espécie* vampírica, o sobrenatural torna-se natural; além do mais, sua existência se dá não em um mundo autônomo, irreal, como postula Roas, mas em um tempo contemporâneo aos leitores e espaços reconhecíveis por eles como reais – a maioria em uma cidade que nem sequer é ficcional, mas existe no mapa dos Estados Unidos e é descrita de forma realista¹⁸⁷.

Portanto, a ideia “dessas criaturas no meio deles”¹⁸⁸, ou seja, do sobrenatural disfarçado em humano que tanto aterrorizou os leitores das narrativas vampíricas do século XIX e parte do XX, desvanece-se completamente em *Crepúsculo*. Não há transgressão, nem da realidade – do “funcionamento físico do nosso mundo” – nem de valores éticos e morais – da ordem social e civilizatória. É nesse sentido que também é possível afirmar que Meyer desloca a narrativa vampírica do gênero terror: seus vampiros saem da ambiguidade entre o monstruoso e o humano, presente nas narrativas entre o século XIX e meados do século XX (conforme análise empreendida no primeiro capítulo desta tese) e, “cientificamente” possíveis e eticamente adequados, perdem sua faceta monstruosa. Desta forma, considerando que a ficção

¹⁸⁷ Em seu artigo sobre o fomento do turismo na região da Península Olímpica e da cidade de Forks ocasionado pelo sucesso da saga *Crepúsculo*, Willis-Chun (2010) apresenta vários espaços reais da cidade em que se ambienta o enredo da saga (C.f. CLICK, AUBREY & BEHM-MORAWITZ, 2010, 261-279).

¹⁸⁸ POLIDORI, in COSTA, 2010, p. 60. A expressão refere-se à fala de Ianthe, quando relata a Aubrey a existência “dessas criaturas” monstruosas, os vampiros, “no meio deles”, os humanos.

de terror se baseia em “mostrar ao público coisas que eles têm evitado ver”¹⁸⁹ (CAMPBELL, apud TENGA & ZIMMERMAN, 2013, p. 76), parte da ficção vampiresca contemporânea afasta-se dessa característica, sendo produzida em gênero semelhante ao romance romântico, denominado *romance vampírico* (TENGA & ZIMMERMAN, 2013, p. 77), emergente no final do século XX: “Enquanto vampiros se tornaram menos aterrorizantes, eles demonstraram sua versatilidade em sua ascensão como heróis e na emergência do romance vampírico. A maioria da ficção zumbi, entretanto, permanece mais intimamente atada à tradição de terror”¹⁹⁰. Tenga e Zimmerman postulam que o surgimento e o sucesso da ficção zumbi, inicialmente no cinema, no final do século XX, veio preencher uma lacuna deixada pelas alterações na ficção vampiresca:

Como muitos vampiros desenvolveram uma consciência que os levou a evitar sangue humano, esse vampiro reformado precisa de uma contraparte que se parecerá com e se alimentará como um monstro. O zumbi vem ao encontro dessa necessidade, verbalizando ansiedades que talvez as narrativas vampirescas contemporâneas silencie. O zumbi superou o vampiro como uma fonte de terror e repulsa porque o vampiro se tornou tão “civilizado” que precisa de um alter ego para portar a carga de verdadeira monstrosidade¹⁹¹. (ibidem, p. 76)

Para compreendermos essa perda da monstrosidade e a ascensão dos vampiros à categoria de heróis na saga de Meyer, convém analisarmos detalhadamente alguns aspectos de seu enredo e personagens. Os primeiros vampiros (e os mais importantes) retratados na série *Crepúsculo* são os Cullen: Edward, Emmett, Rosalie, Alice e Jasper. Bella os vê em seu primeiro dia de aulas na *Forks High School*, no restaurante da escola, completamente isolados dos outros alunos. Eles atraem a atenção da novata por serem totalmente diferentes dos demais: eram “os mais pálidos estudantes que viviam nessa cidade sem sol”, com “olhos muito escuros”, com “sombras abaixo daqueles olhos – sombras roxas, como de hematomas. Como se estivessem todos sofrendo por uma noite sem sono ou se recuperando de um nariz quebrado”. Todos eles “tinham o olhar distante” e, aparentemente, não comiam, embora tivessem bandejas com comida à sua frente (MEYER, 2008a, p. 16-17). Jéssica, uma das alunas com quem Bella

¹⁸⁹ No original: “showing the audience things they’ve avoided seeing”.

¹⁹⁰ No original: “While vampires have become less terrifying, they have demonstrated their versatility with their rise as heroes and the emergence of the vampire romance. Most zombie fiction, however, remains more closely tied to the horror tradition”.

¹⁹¹ No original: “Many vampires have developed a conscience that has led them to eschew human blood, as this reformed vampire needs a counterpart who will look and feed like a monster. The zombie meets this need, voicing anxieties that may contemporary vampire narratives silence. The zombie has surpassed the vampire as a source of horror and revulsion because the vampire has become so ‘civilised’ that it needs an alter ego to bear the burden of true monstrosity”.

conversa, conta-lhe que eles são filhos adotivos de um jovem casal, o médico Carlisle Cullen e sua esposa, Esme, e que tinham chegado à cidade havia dois anos, vindos do Alasca.

O que mais chama a atenção de Bella é a beleza incomum dos Cullen. Rosalie, por exemplo, com seus loiros cabelos e belo perfil, é “escultural (...), o tipo que você vê na capa da *Sports Illustrated* edição maiô, o tipo que faz qualquer garota ao redor dela levar um tapa na sua autoestima só por estar na mesma sala”¹⁹² (MEYER, 2008a, p. 16). Todos eles são “devastadoramente, inumanamente bonitos. Eles eram rostos que você nunca espera ver a não ser nas retocadas páginas de uma revista de moda”¹⁹³ (ibidem, p. 17). Nessas descrições, nota-se o quanto Bella evidencia que os Cullens se encaixam nos padrões midiáticos de beleza. Seus pais adotivos também são descritos como jovens e belos, e Esme, a mãe, comparada a uma princesa: “Eu não podia evitar ficar impressionada novamente com sua [de Carlisle] juventude, sua ultrajante perfeição. (...) Ela [Esme] tinha as mesmas expressões pálidas e belas dos demais. (...) Branca de Neve, em carne e osso”¹⁹⁴ (ibidem, p. 282). Mas quem mais recebe elogios à sua beleza, exaustiva e superlativamente, ao longo da saga, é Edward, “parecendo mais um deus grego do que qualquer um teria direito a parecer”¹⁹⁵, “perfeito e belo em um nível excruciante”¹⁹⁶, “uma estátua perfeita, esculpida em alguma pedra desconhecida, suave como mármore”¹⁹⁷ (ibidem, pp. 180, 199 e 228, respectivamente).

A associação com o ideal de beleza grega, as referências à arte clássica para descrever os Cullens, tão belos que parecem “pintados por um velho mestre como o rosto de um anjo”¹⁹⁸ (MEYER, 2008a, p. 17), afasta-os da imagem fisicamente monstruosa dos mitos dos vampiros, identificada à imagem do cadáver permanente que circula entre os vivos, trazendo a inevitável, aterrorizante e contagiante presença da morte (conforme analisamos no primeiro capítulo). Nesse sentido, Tenga e Zimmerman (2013, p. 77), contrapondo as figuras do “vampiro reformado” das narrativas contemporâneas e a do zumbi, apontam que ambas são cadáveres reanimados, mas que incitam diferentes reações no público – enquanto o primeiro incita desejo, o segundo incita medo, por conta de suas diferentes representações corporais:

¹⁹² No original: “statuesque (...), “the kind you saw on the cover of the Sports Illustrated swimsuit issue, the kind that made every girl around her take a hit on her self-esteem just by being in the same room”.

¹⁹³ No original: “devastatingly, inhumanly beautiful. They were faces you never expect to see except perhaps on the airbrushed pages of a fashion magazine”.

¹⁹⁴ No original: “I couldn’t help but be struck again with his [Carlisle] youth, his outrageous perfection. (...) She [Esme] had the same pale, beautiful features as the rest of them. (...) Snow White, in the flesh”.

¹⁹⁵ No original: “looking more like a Greek god than anyone had a right to”.

¹⁹⁶ No original: “perfect and beautiful to an excruciating degree”.

¹⁹⁷ No original: “a perfect statue, carved in some unknown stone, smooth like marble”.

¹⁹⁸ No original: “painted by an old master as the face of an angel”.

Enquanto os vampiros de hoje são ainda, tecnicamente, cadáveres que andam, faltalhes a realidade de um cadáver; eles são antigos, perfeitamente preservados e sexualmente potentes.

(...)

O zumbi vividamente define o que Julia Kristeva denominou o *abjeto*: “O cadáver... é a morte infectando a vida, da qual ninguém se protege como se de um objeto”. (...) O zumbi nos lembra que nós seremos, em breve, carne pútrida, sem pensamento ou controle¹⁹⁹. (TENGA & ZIMMERMAN, 2013, p. 78, ênfase no original)²⁰⁰.

Não há, na descrição física dos Cullens, em seus hábitos ou espaços em que vivem qualquer traço de morte: não há caixões, cemitérios, cenários fúnebres e noturnos. Os corpos vampirescos de Meyer não vertem sangue, não apodrecem, não fedem, brilham ao sol e são peculiarmente perfumados, “negando a corrupção do túmulo”²⁰¹ (ibidem, p. 79). Ao se tornarem a imagem da juventude, vitalidade e beleza eternas, essa representação dos vampiros não deixa de expressar as ansiedades dos jovens leitores em relação a um ideal de perfeição estética, perceptível em nossa cultura tanto no aumento significativo de intervenções corporais e cirurgias plásticas²⁰², quanto no tabu em relação ao envelhecimento na sociedade ocidental contemporânea (abordada na primeira parte deste capítulo). Segundo Lindén (2013, p. 224), o medo da perda do controle do peso e da aparência corporais também é simbolizado na recusa do consumo do sangue humano, vista como restrito “controle alimentar” por parte desses vampiros, o que remete aos distúrbios alimentares crescentes em nossa contemporaneidade.

Na saga *Crepúsculo*, o desejo de Bella de tornar-se vampira relaciona-se ao seu desejo de equiparar-se a Edward, não apenas na invulnerabilidade e imortalidade, mas também em sua beleza, já que a personagem constantemente expressa insegurança por sua “aparência ordinária”, comparada à beleza extraordinária de seu amado, já evidenciada em trechos

¹⁹⁹ No original: “While today vampires are still, technically, walking corpses, they lack the reality of a corpse; they are pristine, perfectly preserved, and sexually potent. (...)

The zombie vividly defines what Julia Kristeva has termed the abject: “The corpse... is death infecting life, from which one does not protect oneself as from an object”. (...) The zombies reminds us that we will soon be rotting flesh without thought or control”.

²⁰⁰ No original: “While today’s vampires are still, technically, walking corpses, they lack the reality of a corpse; they are pristine, perfectly preserved, and sexually potent. (...) The zombie vividly defines what Julia Kristeva has termed the *abject*: ‘The corpse... is death infecting life, from which one does not protect oneself as from an object’. (...) The zombie remind us that we will be soon rotting flesh without thought or control”.

²⁰¹ No original: “denying the corruption of the grave”.

²⁰² Segundo dados publicados pela Sociedade Americana de Cirurgiões Plásticos (ASPS), o percentual de adolescentes americanos (entre 13 e 19 anos) que recorrem à cirurgia plástica aumenta pelo menos 1% a cada ano. A partir de 2000, segundo estatísticas divulgadas pela ASPS, houve um crescimento significativo nas intervenções, do qual os números a seguir são um exemplo eloquente: a mastoplastia de aumento cresceu 89% (99614 em 2015 contra 52836 em 2000), o lifting nos glúteos, 252% (4767 em 2015 contra 1356 em 2000), o lifting nas partes íntimas, 3973% (8431 em 2015 contra 207 em 2000). Essas porcentagens se referem a intervenções cirúrgicas em adultos (BAUMAN & LEONCINI, 2018, p. 27-28).

anteriormente citados. Em *Amanhecer*, o processo de transformação de Bella em vampira é descrito como violento e doloroso, mas a isso se sobrepõem as transformações físicas desejadas pela personagem:

A Bella pós-transformação é hiper-consciente de seu corpo e não é mais desajeitada ou propensa a acidentes, mas graciosa, equilibrada e capaz de se mover com facilidade. A transformação também faz Bella mais atraente fisicamente. Ela não se vê mais como comum, mas como uma “escultura de uma deusa”. (p. 403) (...) A dor da transformação empalidece em comparação aos benefícios físicos de se tornar vampira²⁰³. (MCGEOUGH, 2010, p. 98)

O descontentamento e ansiedade de Bella com sua aparência e o medo de envelhecer – sobretudo de ultrapassar a eterna idade de Edward – são mais fortes do que o temor da própria morte, já que Bella aceita morrer para a vida humana para se tornar superiormente bela e eternamente jovem, deixando de ser “horripelmente humana”²⁰⁴ para se tornar “gloriosamente imortal”²⁰⁵ (MEYER, 2008b, p. 469). O medo do envelhecimento é explicitamente abordado no início de *Lua Nova*, segundo volume da saga, na ocasião do aniversário de Bella: ao fazer 18 anos, quando se torna mais velha do que Edward, com seus eternos 17 anos, ela tem um pesadelo em que se olha no espelho, ao lado do amado, e se enxerga velha:

Era eu. Eu em um espelho. Eu – velha, enrugada e ressequida.

Edward estava em pé ao meu lado, sem fazer reflexo, torturantemente adorável e para sempre com 17 anos.

Ele pressionou seus gelados, perfeitos lábios contra minha desgastada bochecha.

“Feliz Aniversário”, ele sussurrou.

(...)

Apenas um sonho, mas, de uma forma, profético o suficiente, pelo menos. Aquele dia era meu aniversário. Eu tinha oficialmente 18 anos de idade.

Eu estava temendo este dia há meses. (...)

E agora que ele tinha chegado, era ainda pior do que eu tinha temido que fosse. Eu podia sentir – eu era mais velha. Todo dia eu ficava mais velha, mas isso era diferente, pior, quantificável. Eu tinha 18 anos.

E Edward nunca teria.²⁰⁶ (MEYER, 2009a, p. 6/7)

²⁰³ No original: “Post-transformation Bella is hyper-aware of her body and is no longer clumsy or accident prone, but graceful, poised, and able to move with ease. The transformation also makes Bella more physically attractive. She no longer sees herself as plain, but as a ‘carving of a goddess’ (p. 403) (...) The pain of the transformation pales in comparison to the physical benefits of becoming a vampire”.

²⁰⁴ No original: “hideous human”.

²⁰⁵ No original: “glorious imortal”.

²⁰⁶ No original: “That was me. Me in a mirror. Me – ancient, creased, and withered.

Edward stood beside me, casting no reflection, excruciatingly lovely and forever seventeen.

Há outros momentos da saga em que Bella declara seus problemas com a ideia de envelhecer, como em *Eclipse*, quando ela descobre que Jacob era um lobisomem e pergunta: “Eu sou a única que tem que ficar *velha*?”²⁰⁷ (MEYER, 2008b, p. 119, ênfase no original). Bella se sente injustiçada e irritada com essa perspectiva, mas depois se desculpa com o amigo, com a justificativa de que “idade é um assunto delicado para mim. Isso me dá nos nervos”²⁰⁸ (ibidem, p. 121). A idade, o envelhecimento é um assunto delicado para muitos em uma sociedade que, paralelamente ao culto da juventude, torna a morte um tabu, “um evento a não ser discutido em público, e, sobretudo, ‘na frente das crianças’. O morto e particularmente o agonizante foram retirados para além dos confins da vida diária, providos de espaços separados e não acessíveis ao público e confiados ao cuidado de ‘profissionais’” (BAUMAN, 1998, p. 217). Em torno da morte, a invisibilidade e o silêncio: ela não deve ser vista, nem experienciada no espaço doméstico, nem fazer parte dos assuntos cotidianos, quicá dos pensamentos. E a saga *Crepúsculo* reflete isso não apenas ao explicitar o medo que Bella tem de envelhecer, mas ao apagar, como já analisamos, a relação entre a condição vampiresca e o universo da morte.

Às menções à possibilidade de juventude e beleza eternas (desejadas em uma sociedade que, como discutimos anteriormente, tornou a juventude uma forma signo que remete à beleza, à sensualidade, à agilidade, ao poder – qualidades atribuídas aos vampiros, nesta saga) se une outro aspecto do *American dream*: a possibilidade de consumo ilimitado. Edward e seus irmãos se vestem “excepcionalmente bem; de forma simples, mas com roupas que demonstravam, sutilmente, serem de grife”²⁰⁹ (MEYER, 2008a, p. 27) e Alice representa perfeitamente a imagem do consumismo da moda, nunca repetindo roupas, usando-as uma única vez. Eles dirigem um “Volvo brilhante e novo” (ibidem), mas Edward também possui um Porsche, além de outros carros de luxo referidos em vários momentos ao longo dos quatro romances (embora, no universo ficcional da obra, os vampiros tenham o poder de correr a uma velocidade superior à desses carros). Não são poucas as menções, ao longo da narrativa, ao luxo

He pressed his icy, perfect lips against my wasted cheek.

“Happy birthday”, he whispered.

(...)

Only a dream, but prophetic enough in one way, at least. Today was my birthday. I was officially eighteen years old.

I’d been dreading this day for months. (...)

And now that it had hit, it was even worse than I’d feared it would be. I could feel it – I was older. Every day I got older, but this was different, worse, quantifiable. I was eighteen.

And Edward never would be”.

²⁰⁷ No original: “Am I the only one who has to get old?”

²⁰⁸ No original: “Age is a touchy subject for me. That hit a nerve”.

²⁰⁹ No original: “excepcionalmente well; simply, but in clothes that subtly hinted at designer origins”.

da casa e dos objetos pessoais dos Cullens, bem como a itens caros com os quais Edward e sua família desejam presentear Bella, explicitando que, na ficção contemporânea, “muitos dos vampiros de hoje desfrutam de um estilo de vida luxuoso que celebra o ideal de consumo sedutor que o capitalismo ocidental exalta”²¹⁰ (TENGA & ZIMMERMAN, 2013, p. 81).

Há diversas menções de Bella à abundância de dinheiro disponível, não só em “gordas contas bancárias que existiam em todo o mundo com os vários nomes dos Cullens nelas”²¹¹, como também em “dinheiro escondido por toda a casa, suficiente para manter um pequeno país emergente por uma década”²¹² (MEYER, 2008b, p. 646-647); mas são raríssimas as menções ao trabalho. Ainda que Carlisle seja médico, há raras cenas em que ele exerce sua profissão (e apenas uma em que ele o faz no hospital onde se diz empregado). Muito além do seu salário, a prosperidade dos Cullens explica-se por lucros na bolsa de valores, obtidos com a ajuda de seus poderes:

Edward tinha *muito* dinheiro – eu nem queria pensar em quanto. Dinheiro significava nada para Edward ou para o resto dos Cullens. Era apenas algo que se acumulava quando se tinha tempo ilimitado em suas mãos e uma irmã que tinha a misteriosa habilidade de prever as tendências do mercado de ações” (MEYER, 2009a, p. 13, ênfase no original).²¹³

A possibilidade de ganhos financeiros e consumo ilimitado sem a necessidade de trabalho explicita que “os vampiros de hoje sustentam a fantasia da plenitude sem esforço”²¹⁴ (TENGA & ZIMMERMAN, 2013, p. 82), bastante comum no público-alvo dessas narrativas, a juventude contemporânea ocidental; reforçando, mais uma vez, a estreita relação entre cultura juvenil e consumo, abordada na primeira parte deste capítulo. Afinal, na pós-modernidade, o consumo se configura, paradoxalmente, numa “dependência *universal* das compras” e “condição *sine qua non* de toda liberdade *individual* ” (BAUMAN, 2001, p. 108, ênfase no original), na medida em que as identidades individuais se constroem a partir de produtos vendidos em massa. O consumo, portanto, relaciona-se à imagem pessoal que o indivíduo constrói não só para si, mas para os outros – sendo fundamental na constituição das identidades e das sociabilidades contemporâneas. Ademais, o ato compulsivo de comprar se torna uma

²¹⁰ No original: “many of today’s vampires enjoy lavish lifestyles that celebrate the alluring consumer ideal that Western capitalist society exalts”.

²¹¹ No original: “bloated accounts that existed all over the world with the Cullens’ various names on them”.

²¹² No original: “enough cash stashed all over the house to keep a small country afloat for a decade”.

²¹³ No original: “Edward had a *lot* of money – I didn’t even want to think about how much. Money meant next to nothing to Edward or the rest of the Cullens. It was just something that accumulated when you had unlimited time on your hands and a sister who had an uncanny ability to predict trends in the stock market”.

²¹⁴ No original: “today’s vampires uphold the fantasy of plenitude without effort”.

forma de fugir às angústias, um “ritual feito à luz do dia para exorcizar as horrendas aparições da incerteza e da insegurança que assombram as noites” (ibidem, p. 105). Em *Crepúsculo*, livrar-se das incertezas e inseguranças não se dá pelo exorcismo dos que são tradicionalmente associados aos demônios, os vampiros, mas por optar por ser um deles, o que, nessa saga, é acompanhado de um “pacote completo” dos desejos contemporâneos: beleza, juventude, vigor, sensualidade, com “*muito* dinheiro” e “tempo ilimitado”.

2.2.2. “Vampiros domesticados”: a renúncia do sangue e do sexo

Até aqui, vimos como os Cullens, embora vampiros, saem da faceta monstruosa e amedrontadora desse personagem ao se encaixarem perfeitamente a condições desejáveis, senão invejáveis por grande parte da sociedade ocidental contemporânea: a juventude, a beleza, o sucesso financeiro sem esforço e elevados padrões de consumo. Considerando todas essas características, os Cullens constituem o que Roas (2012, p. 450-451) denomina, na ficção contemporânea, “o vampiro naturalizado” ou “domesticado”:

Se o convertemos em uma raça ou espécie mais entre as que povoam o mundo, o que fazemos com ele é naturalizá-lo, extirpamos-lhe uma característica que é comum ao resto de seres e fenômenos fantásticos: a excepcionalidade. Ou seja, deixa de estar fora da norma²¹⁵.

Vistos como uma raça a mais que habita o planeta, tais vampiros não apenas recusam sua condição monstruosa, mas tornam-se *normais*, no sentido de aceitar as normas para integrar-se à humanidade. Assim, para além de serem descritos como jovens, belos e ricos, os Cullens adquirem uma característica singular em relação à representação precedente dos vampiros: eles constituem uma família integrada à sociedade, no sentido de participarem de suas instituições – Carlisle tem um emprego e Edward e seus irmãos frequentam a escola municipal.

No primeiro livro da série, Jéssica e Charlie explicitam a visão da pequena Forks sobre a família Cullen: forasteiros estranhos, envoltos em um ar de fofoca pelo fato de os filhos adotivos (Jasper e Alice, Rosalie e Emmett) namorarem. Se por um lado os adolescentes são considerados estranhos ou arrogantes, por só interagirem entre si, Charlie ressalva que são

²¹⁵ No original: “Si lo convertimos en una raza o especie más de las que pueblan el mundo, lo que hacemos con él es naturalizarlo, le extirpamos un rasgo que es común al resto de seres y fenómenos fantásticos: la excepcionalidad. Es decir, deja de estar fuera de la norma”.

“bem-comportados e educados”, reforçando também que Carlisle era um “grande homem”, um “cirurgião brilhante que provavelmente poderia trabalhar em qualquer hospital do mundo” e que era “uma sorte tê-lo” na cidade (MEYER, 2008a, p. 31). Tais elogios reforçam o quanto os Cullens disfarçam bem sua identidade vampírica ao serem civilizados, ou, mais que isso, encaixarem-se nos padrões sociais urbanos burgueses do século XXI.

A ideia de civilização do vampiro já se encontra na literatura do século XIX, desde o aristocrático Lord Ruthven, conforme explicitamos anteriormente. Mas, nas narrativas precedentes, a ideia de civilização, ou seja, de se integrar à *cives*, à cidade, à convivência humana requer disfarçar a natureza animal, mas não a renunciar. Em outras palavras, trata-se de ser discreto, tomar o sangue de humanos sem matá-los (como Clarimunda), em saídas noturnas solitárias (como Drácula), ou mudando-se frequentemente de povoado (como Carmilla). Em nenhum dos casos, os vampiros se abstêm do sangue humano, como ocorre entre os Cullens.

O adjetivo civilizado não é apenas utilizado pela crítica ao se referir ao comportamento dos Cullens, mas aparece na própria narrativa: a primeira menção a eles como “vampiros civilizados” encontra-se em uma fala de Jacob, no primeiro volume da saga:

“Sempre existe um risco para os humanos estar por perto dos frios, mesmo se eles forem civilizados como esse clã era. Você nunca sabe quando eles podem ficar famintos demais para resistir”. Ele deliberadamente colocou uma boa ponta de ameaça em seu tom de voz.

“Como assim, ‘civilizado’?”

“Eles alegavam que não caçavam humanos. Em vez disso, eles supostamente eram capazes, de alguma forma, de caçar animais”.

Eu tentava manter minha voz casual. “Então, como isso se encaixa com os Cullens? Eles são como os frios que o seu bisavô encontrou?”

“Não.” Ele parou dramaticamente. “Eles são os *mesmos*”²¹⁶. (MEYER, 2008a, p. 108, ênfase no original)

No trecho, ao explicar a Bella porque Dr. Carlisle e sua família não podem ir à reserva da tribo Quileute, Jacob relata um trato feito entre seu tataravô e Carlisle, no qual a tribo

²¹⁶ No original: “There’s always a risk for humans to be around the cold ones, even if they’re civilized like this clan was. You never know when they might get too hungry to resist”. He deliberately worked a thick edge of menace into his tone.

‘What do you mean, ‘civilized’?’

‘They claimed that they didn’t hunt humans. They supposedly were somehow able to prey on animals instead’.

I tried to keep my voice casual. ‘So how does it fit in with the Cullens? Are they like the cold ones your grandfather met?’

‘No’. He paused dramatically. ‘They are the *same* ones’.

se compromete a não revelar a ninguém que eles eram *cold ones* [frios], isto é, sua identidade vampírica, se os Cullens não atacassem os humanos da comunidade e das redondezas. Na primeira conversa em que Edward revela a Bella sua identidade vampírica, ele lhe confirma que eles apenas caçam animais, ainda que seu sangue “não sacie a fome – muito menos a sede”, mas os mantém “fortes o suficiente para resistir” a atacar humanos (ibidem, p. 164). Edward compara seus hábitos alimentares com os de vegetarianos, que abdicam do prazer de comer carne em nome da preservação da vida de outros seres; no caso dos Cullens, uma “família vegetariana”²¹⁷, eles seriam “comprometidos a proteger a vida humana – preferiam o sabor de grandes predadores para satisfazer suas necessidades alimentares”²¹⁸ (MEYER, 2009b, p. 27). Em diálogo posterior, Edward ainda revela alguns de seus hábitos de caça, ressaltando que eles seguiam as leis e eram “cuidadosos para não impactar o meio-ambiente com a caça descontrolada”²¹⁹, preferindo “focar em áreas com uma superpopulação de predadores”²²⁰ (ibidem, p. 188).

Quando Bella pergunta-lhe por que eles não caçam humanos, Edward declara: “Eu não quero ser um monstro” (MEYER, 2008a, p. 163). As falas de Edward evidenciam a ideia de resistência aos instintos, mesmo que isso signifique renunciar algo que signifique saciedade às suas necessidades de mortos-vivos – o sangue humano. Conforme já abordado no primeiro capítulo, a alimentação sanguínea é uma das características da lenda moderna do vampiro (constituída a partir da ficção literária e cinematográfica) que também influencia na sua humanização: há uma atenuação do caráter monstruoso com a justificativa de que o vampiro tem a necessidade física de se alimentar do sangue, ao contrário da malignidade do vampiro folclórico, que suga o sangue de suas vítimas somente no intuito de matá-las. Para além disso, em *Crepúsculo*, mesmo considerando a alimentação sanguínea, há a perspectiva do livre-arbítrio: escolher se alimentar de sangue humano apenas de pessoas moribundas (dando-lhes em troca a imortalidade vampírica, o que Carlisle faz com todos os membros de sua família adotiva), ou do sangue de animais. Os Cullens escolhem renunciar seus instintos para se reconhecerem humanos, ao invés de monstros; tão humanos que incorporam as normas: respeitam as leis de caça e têm preocupações ambientais. Até no momento da caça, Edward é civilizado, na medida em que é descrito como limpo, belo, viril, desejável:

²¹⁷ No original: “vegetarian family”.

²¹⁸ No original: “committed to protecting human life – preferred the flavor of large predators for satisfying their dietary needs”.

²¹⁹ No original: “be careful not to impact the environment with injudicious hunting”.

²²⁰ No original: “to focus on áreas with na overpopulation of predators”.

Ele caçou comigo desta vez. (...) Ele tinha acabado com dois [veados] antes que eu acabasse com o primeiro, sem um cabelo desarrumado, sem uma mancha em sua camiseta branca. (...)

Era uma experiência surpreendentemente sensual observar Edward caçando. Seu salto suave era como o ataque sinuoso de uma cobra; suas mãos eram tão certas, tão fortes, tão completamente inescapáveis; seus lábios cheios eram perfeitos quando eles se abriam graciosamente sobre seus dentes brilhantes. Ele era glorioso. Eu senti um súbito choque de orgulho e desejo, ao mesmo tempo²²¹. (MEYER, 2008b, p. 424-425)

Porém, mais do que renunciar algo que saciaria melhor suas necessidades alimentares, os Cullens renunciam algo que lhes traria muito prazer, renunciam a *volúpia do sangue*. Nesse sentido, a abstinência do sangue humano é relacionada a questões morais que possuem um substrato religioso em duas vertentes: o sacrifício pela família e a abstinência do sexo antes do casamento, por parte de Edward.

Conforme abordado no primeiro capítulo desta tese, a associação entre a sucção sanguínea e o ato sexual permeia a literatura vampiresca desde o século XVIII, e se faz presente também na saga *Crepúsculo*. Bella a explicita quando explica sua decisão de que tinha de ser Edward a transformá-la, porque dessa forma ela “pertenceria a ele de forma tangível”:

Eu gostava da ideia de que os lábios *dele* seriam a última coisa boa que eu sentiria. De forma ainda mais embaraçosa, algo que eu nunca diria em voz alta, eu queria o veneno *dele* a contaminar meu sistema. Isso faria com que eu pertencesse a ele em uma forma tangível, quantificável²²². (MEYER, 2009b, p. 324, ênfase no original).

Exatamente pela comum associação entre a mordida do vampiro e o ato sexual na literatura vampiresca, a abstinência sexual de Edward se apresenta como um traço inovador da obra de Meyer, e que tem uma função central, no plano ficcional, ou seja, a estrutura da narrativa, em si: o autocontrole de Edward em relação a seus instintos sexuais, frente ao desejo fora de controle de Bella, produz o adiamento da consumação da relação entre eles, prolongando, assim, o enredo e mantendo a adesão dos leitores que acompanham o par romântico desde o início da saga e têm a expectativa da relação física entre os dois, que só

²²¹ No original: “He hunted with me this time. (...) He’d finished with two [deers] before I was done with the first, not a hair ruffled, not a spot on his white shirt. (...)

It was a surprising sensual experience to observe Edward hunting. His smooth spring was like the sinous strike of a snake; his hands were so sure, so strong, so completely inescapable; his full lips were perfect as they parted gracefully over his gleaming teeth. He was glorious. I felt a sudden jolt of both pride and desire”.

²²² No original: “I liked the idea that *his* lips would be the last good thing I would feel. Even more embarrassingly, something I would never say aloud, I wanted *his* venom to poison my system. It would make me belong to him in a tangible, quantifiable way”.

ocorre no último livro. No plano extraficcional (isto é, o contexto social que excede o plano ficcional, mas com o qual este dialoga), a oposição entre o autocontrole de Edward e o desejo incontrolável de Bella produz sentidos que se relacionam tanto às representações da sexualidade adolescente na literatura para jovens, quanto a valores cristãos que perpassam a cultura ocidental, para além das denominações religiosas.

Nesse sentido, convém ressaltar que a abordagem da sexualidade é um ponto essencial na análise de *Crepúsculo* também pelo fato de essa saga situar-se no encontro de dois gêneros nos quais essa temática apresenta tratamentos bastante distintos: a narrativa vampiresca (na qual tradicionalmente o vampiro é erotizado, conforme já analisado no capítulo anterior), e o romance para o jovem adulto, no qual a temática da sexualidade é mais comumente abordada na perspectiva formativa, com grande ênfase em uma representação do sexo como algo complexo, perigoso, doloroso (mais no plano emocional do que físico), com a “mensagem ideológica de que o sexo é mais para ser temido do que celebrado”²²³ (TRITES, 2010, pos. 1185).

Roberta S. Trites (2010), em sua análise da abordagem da sexualidade na literatura para adolescentes nos Estados Unidos, aponta algumas contradições que, segundo a autora, em uma perspectiva foucaultiana, refletem o paradoxo da cultura ocidental em relação ao sexo. Desta forma, ela ressalta o quanto o tema é frequente na literatura para jovens, já que, para muitos de seus personagens, a experiência sexual “marca um rito de passagem que os ajuda a definirem-se como alguém que deixou a infância para trás”²²⁴ (TRITES, 2010, pos. 1174). A sexualidade na adolescência, considerando a já mencionada associação entre juventude, beleza e poder, é representada de forma idealizada pela indústria cultural, especialmente pela televisão e pelo cinema (com o qual a literatura para jovens adultos desenvolveu relações simbióticas nas últimas décadas, tendo a saga *Crepúsculo* como um dos seus grandes e mais bem-sucedidos produtos); entretanto, tal representação não deixa de criar um modelo repressor, na medida em que não representa a complexidade e a diversidade da sexualidade humana:

Como consequência, a literatura adolescente é tão frequentemente uma ferramenta ideológica usada para coibir a libido dos adolescentes quanto um tipo de representação do que a sexualidade adolescente realmente é. Adolescentes certamente não têm uma sexualidade compartilhada nem mesmo compartilham opiniões comuns sobre sexualidade, mas muitos romances para o jovem adulto parecem supor que o leitor tem uma ingenuidade sexual que precisa de correção. Alguns romances para o jovem adulto parecem mais preocupados em influenciar como os leitores adolescentes se

²²³ No original: “ideological message that sex is more to be feared than celebrated”.

²²⁴ No original: “(...) for many characters in YA novels, experiencing sexuality marks a rite of passage that helps them define themselves as having left childhood behind”.

comportarão quando eles não estiverem lendo do que com descrever a sexualidade humana honestamente. Esses romances tendem a pesar a mão em seu moralismo e demonstrar de forma relativamente clara o efeito de autores adultos afirmando sua autoridade sobre os leitores adolescentes²²⁵. (TRITES, 2010, pos. 1185)

Portanto, a reincidência do tema teria, paradoxalmente, um caráter de incitação e controle da sexualidade adolescente. Podemos considerar que a saga *Crepúsculo* não foge a esse padrão, na medida em que Bella e Edward, ao adiarem sua relação sexual ao longo dos três volumes iniciais da saga por razões morais, produzem paradoxalmente um “erotismo da abstinência” (GROSSMAN, 2008), o que explicaremos melhor a seguir.

Indubitavelmente, Edward e Bella são representados como dois adolescentes lidando com o despertar de sua sexualidade. A narrativa não apenas explicita que Edward é virgem (algo inédito na literatura vampiresca precedente), mas sugere que ele nunca teve desejo sexual por outra pessoa além de Bella, em trechos como esses:

“Eu te disse, de um lado, a fome – a sede – que, criatura deplorável que eu sou, eu sinto por você. (...) Mas...” seus dedos tocaram meu lábios levemente, fazendo-me tremer novamente. “Há outras fomes. Fomes que eu nem sequer entendo, que são estranhas para mim.”

“Eu posso entender *isso* melhor do que você pensa.”

“Não estou acostumado a me sentir tão humano. É sempre assim?”

“Para mim?” Eu fiz uma pausa. “Não, nunca. Nunca antes disso”²²⁶. (MEYER, 2008a, p. 243, ênfase no original)

“Eu nunca imaginei nada assim. E não acreditava que eu encontraria alguém com quem eu ia querer estar... de outro jeito do que com meus irmãos e irmãs. E então descobrir, apesar de ser tudo novo para mim, que eu sou bom nisso... em estar com você”²²⁷. (MEYER, 2008a, p. 262-263)

²²⁵ No original: “As a result, adolescent literature is as often an ideological tool used to curb teenagers’ libido as it is some sort of depiction of what adolescents’ sexuality actually is. Adolescents certainly do not have one shared sexuality or even share common opinions about sexuality, but many YA novels seem to assume that the reader has a sexual naivete in need of correction. Some YA novels seem more preoccupied with influencing how adolescent readers will behave when they are not reading than with describing human sexuality honestly. Such novels tend to be heavy-handed in their moralism and demonstrate relatively clearly the effect of adult authors asserting authority over adolescent readers”.

²²⁶ No original: “I’ve told you, on the one hand, the hunger – the thirst – that, deplorable creature that I am, I fell for you. (...) But...” his fingers touched my lips lightly, making me shiver again. “There are other hungers. Hungers I don’t even understand, that are foreign to me.”

“I may understand that better than you think.”

“I’m not used to feeling so human. It is always like this?”

“For me?” I paused. “No, never. Never before this”.

²²⁷ No original: “I never imagined anything like this. I didn’t believe I would find someone I wanted to be with... in another way than my brothers and sisters. And then to find, even though it’s all new to me, that I’m good at it... at being with you”.

Sugere-se, nesses diálogos e em outros momentos da narrativa, que o desejo sexual estaria relacionado ao amor, ao encontro da pessoa predestinada a ser seu par para sempre, um dos mitos românticos que se apresenta na narrativa. Outro mito fortemente associado a este, e que é reforçado pela idealização do sexo adolescente anteriormente mencionada, é que esse encontro amoroso com a pessoa predestinada seria a causa da sintonia sexual do casal e do prazer proporcionado pelo sexo. Isso é claramente perceptível no relato de Bella após sua noite de núpcias, no qual

ela descreve sexo como apazível e sem esforço. “Tudo tinha sido mais simples do que eu tinha esperado” Bella explica, “nós tínhamos nos encaixado como peças correspondentes, feitas para combinar” (Meyer, 2008, p. 87). Essa conexão física fácil serve como uma confirmação de que o relacionamento deles era para ser. A primeira vez de Bella no sexo é representada idealisticamente como descomplicada e sem dor, mas a verdade é que, como Edward aponta, ela acorda coberta de hematomas (...). Para Bella, uma experiência sexual positiva era a “prova de que [ela] pertencia a ele” (Meyer, 2008, p. 87). Se o sexo não fosse uma experiência positiva para Edward, isso ameaça a visão idealizada de Bella de seu relacionamento²²⁸. (MCGEOUGH, 2010, p. 92-93)

Segundo Trites (2000, pos. 1292), os romances juvenis do final do século XX, em uma “cultura pós-AIDS”, não escapam a uma das “armadilhas da nossa cultura”, ao “sancionar o sexo apenas quando ocorre entre casais amorosos e comprometidos, em relacionamentos permanentes”²²⁹ – ideia que pode parecer anacrônica na pós-modernidade líquida e suas instáveis parcerias amorosas, que refletiriam os padrões de satisfação instantânea e constante substituição por novidades advindos do consumismo (BAUMAN, 2004, p. 27-28). Entretanto, é preciso analisar essa representação do sexo na literatura para jovens não apenas no contexto do surgimento da AIDS, mas também da emergência de movimentos religiosos de apologia à abstinência sexual, como o *True Love Waits (TLW)* [“O verdadeiro amor espera”], em relação às mudanças no comportamento sexual ao longo da segunda metade do século XX.

²²⁸ No original: “she describes sex as pleasurable and effortless. ‘It had all been simpler than I’d expected’ Bella explains, ‘we’d fit together like corresponding pieces, made up to match’ (Meyer, 2008, p. 87). This easy physical connection serves as a confirmation that their relationship was meant to be. Bella’s first time having sex is idealistically represented as uncomplicated and painless, but the reality is, as Edward points out, she wakes up covered in bruises (...). For Bella, a positive sexual experience was ‘proof that [she] belonged with him’ (Meyer, 2008, p. 87). If sex were not a positive experience for Edward, it threatens Bella’s idealistic view of their relationship”.

²²⁹ No original: “cannot scape the trappings of our culture: writing within a post-AIDS culture, she only sanctions sex that occurs between committed, loving couples in permanent relationships”.

Uma das mudanças mais significativas nas atitudes e comportamentos dos estadunidenses em relação à sexualidade, na segunda metade do século passado, foi a aceitação do sexo antes do casamento como algo não apenas pertencente à esfera da normalidade, como também ao conjunto de experiências comuns à adolescência. Segundo Darren Wright (2011, p. 36):

entre 1972 e 1991, americanos tendiam mais a concordar que ‘sexo antes do casamento não é errado, de modo algum’ (41,9 % em 1991 e 21,4% em 1972) e menos a declarar que sexo antes do casamento é “sempre errado” (26,6% em 1991 e 40,9% em 1972). Donnenworth e Peterons apontam essas mudanças atitudinais como, se não mais, tão importantes quanto mudanças comportamentais porque elas deslocam o aumento do interesse sexual do desvio para uma norma aceitável. Em oposição a ter que esconder seus desejos e experiências com o sexo antes do casamento e outras formas de sexualidade por medo de ser socialmente excluído, estes se tornavam uma parte normal da adolescência²³⁰.

Desta forma, textos contendo informações e conselhos sobre sexualidade deixaram de ser direcionados apenas a pessoas casadas (como ocorria até o início da década de 1970), bem como perderam o tom “tipicamente moralista” que os caracterizava nas décadas anteriores, em que o sexo fora do casamento era colocado como “comportamento desviante”, “ênfatisando os custos e as consequências negativas da sexualidade adolescente”²³¹ (WRIGHT, 2011, p. 37). Pode-se considerar isso como resultado de mudanças sociais e, inclusive, legais que, a partir dos anos 1960, ocorreram nos Estados Unidos: em 1961, estados americanos aprovam “leis de consentimento”, nas quais torna-se legalmente sancionado para os adultos o direito de fazer sexo, independente do estado civil; em 1965, a Suprema Corte dos Estados Unidos aprova o direito legal e individual dos cidadãos ao controle de natalidade (e do uso ou não de contraceptivos) e, em 1972, inicia-se a regulamentação da legalização do aborto em alguns estados americanos; a partir de 1970, a educação sexual é introduzida nas escolas públicas, deslocando o monopólio da educação sexual das famílias e das igrejas para uma instituição pública e laica (ibidem, p. 38).

²³⁰ No original: “from 1972 tp 1991 Americans became more likely to agree that ‘sex before marriage is not wrong at all’ (41,9% in 1991 and 21,4 in 1972) and less likely to claim that premarital sex is ‘always wrong’ (26,6% in 1991 and 40,9% in 1972). Donnenworth and Peterson note that these attitudinal changes are as, if not more, important then behavioral changes because they shifted increasing sexual behavior from deviance to na acceptable norm. As opposed to having to hide their desires and experiences with premarital sex and other forms of sexuality for fear of being socially outcast, it was becoming a normal part of adolescence”.

²³¹ No original: “professional literature on sex before 1960s was typically ‘moralistic’ and tended to view premarital sex as ‘deviant behavior’ while ‘emphasizing the costs or negative consequences of adolescent sexuality”.

Tais mudanças legais evidenciam uma gradual e crescente abertura em relação ao sexo na sociedade americana desde os anos 1960, que muitos autores denominam “revolução sexual”, contextualizando-a em paralelo às lutas pelos direitos civis nos Estados Unidos, especialmente relacionando-a ao feminismo e às reivindicações pelos direitos das mulheres. Nesse sentido, é importante ressaltar, entre as mudanças observadas no comportamento sexual da população americana entre os anos 1960-1980, um aumento das mulheres com vida sexual ativa antes do casamento, o que acarretou uma diminuição da disparidade entre homens e mulheres, em relação ao desenvolvimento sexual (WRIGHT, 2011, p. 39). Isso impacta de forma significativa a valorização da virgindade entre os jovens americanos: entre os homens jovens, desde os anos 1930, esta é considerada um atributo neutro ou negativo; já entre as mulheres, até os anos 1960, era considerada como algo positivo e “percebida como coisa de valor”²³² (CARPENTER, apud WRIGHT, 2011, p. 40). O fato de não apenas mais jovens, mas mais mulheres jovens começarem sua vida sexual antes do casamento, inclusive com pessoas com as quais não tinham relacionamentos estáveis com intenções matrimoniais, altera o valor da virgindade entre elas, que “veio a apresentar-se em um novo quadro: aquele do atributo neutro ou negativo”: “tornava-se incomum para adolescentes, meninos ou meninas, conservar e respeitar a virgindade”²³³ (idem, *ibidem*).

Tais mudanças na atitude e comportamento dos estadunidenses em relação ao sexo não foram, entretanto, aceitas unanimemente, sendo vistas como impróprias por uma parcela mais conservadora da população, e até como uma afronta à visão de mundo e estilo de vida de grupos religiosos, especialmente cristãos e evangélicos. Assim, no final da década de 1980 e durante a de 1990, começaram a surgir reações contra o que era considerado, por estes grupos, uma “sociedade permissiva que aceita e ainda glorifica o sexo casual”²³⁴ (WRIGHT, 2011, p. 43), uma cultura hiper-sexualizada que erotizava precocemente crianças e adolescentes e os conduzia ao descontrole do próprio corpo e a uma promiscuidade que poderiam levá-los a graves consequências, como gravidez precoce e doenças sexualmente transmissíveis – nesse ponto, a descoberta da AIDS teve um impacto decisivo nesse discurso. Conduzida por líderes evangélicos cristãos, essa reação teve como primeiras ações a produção de mídia impressa e audiovisual voltada a pais e professores, alertando sobre os riscos do abuso de álcool, drogas e sexo entre os adolescentes, tendo como tom predominante o medo e a ameaça: “a epidemia de

²³² No original: “young women perceive theirs [virginity] as a thing of value”.

²³³ No original: “women’s virginity came to take on a new frame: that of the neutral or negative attribute. (...) it has become unusual for adolescent boys or girls to retain and respect virginity”.

²³⁴ No original: “a permissive society that accepts and even glorifies casual sex”.

AIDS alimentou esse método de táticas de terror ao longo dos anos 1980”²³⁵ (WRIGHT, 2011, p. 42).

Porém, as táticas do medo e da simples repressão se mostraram ineficazes na adesão dos jovens, e, ao longo dos anos 1990, começaram a surgir outras abordagens que priorizavam o diálogo com esse público, cercando-os de um discurso de ajuda, proteção e amor, apresentado em conferências e materiais direcionados à sua faixa etária. É nesse contexto que surgem os movimentos de apologia à abstinência sexual, como o *Sexual Abstinence and Family Education Inc.* (SAFE), o *Aim for Success* e o *True Love Waits* (TLW)²³⁶, em 1993; o *Abstinence Better Choice* (ABC), em 1994 e o *Abstinence Clearinghouse*, em 1997, para citar os mais difundidos e abrangentes. Entre eles, destaca-se o TLW, o mais popular deles e com filiais em vários países.

Basicamente, esses movimentos se opunham não apenas à prática do sexo antes do casamento, mas, baseados na fé cristã, encorajavam seus membros a renunciarem qualquer contato íntimo com parceiros, qualquer produção cultural que apresentasse conteúdo erótico e até pensamentos relacionados ao sexo. A TLW, enquanto organização, vai além de simplesmente defender esse comportamento, mas foi criada com a intenção, segundo seus fundadores, de “proporcionar aos adolescentes um espaço social onde era aceitável, possível e até descolado ou popular ser virgem”²³⁷ (WRIGHT, 2011, p. 46), a fim de dissociar a virgindade do atributo negativo e, por meio de conferências, encontros e acampamentos, fazer com que o jovem não se sinta solitário na sua renúncia ao sexo antes do casamento, e encontre um ambiente em que esta seja valorizada, ao invés de ridicularizada. Um ponto importante a ser ressaltado é que, além disso, na TLW, a manutenção da castidade é justificada tanto pelo argumento da pureza moral como pela ideia de “guardar-se” para o verdadeiro amor, com o qual, futuramente, o jovem viria a ter um “casamento bíblico”, isto é, um matrimônio indissolúvel e vivido segundo os preceitos do amor cristão.

Tanto as mudanças no sentido de uma maior abertura em relação ao sexo quanto a reação a elas com base em preceitos cristãos, brevemente explanados, estão presentes na saga *Crepúsculo*, nas experiências e discursos de seus protagonistas em relação ao sexo. Por

²³⁵ No original: “the AIDS epidemic fueled this method of scare tactics through the 1980”.

²³⁶ A TLW originou-se de um projeto de escola dominical voltada à educação sexual cristã liderada por dois pastores da Igreja Batista do Sul (*Southern Baptist Convention*), que receberam apoio da organização cristã evangélica *Lifeway Christian Resources* a partir de outubro de 1992, que mantém e divulga o movimento até os dias atuais (WRIGHT, 2011, p. 46; <https://www.lifeway.com/en/product-family/true-love-waits>, acesso em 17 abr. 2020).

²³⁷ No original: “to provide teens with a social space where it was acceptable and possibly even cool or popular to be a virgin”.

exemplo, o não tão “novo quadro” em que meninas adolescentes também desejam e experienciam a sexualidade se evidencia quando Bella relata minuciosamente seus desejos e reações físicas, como se pode perceber na descrição do primeiro beijo entre ela e Edward:

O sangue fervia sob a minha pele, queimava meus lábios. Minha respiração veio em um engasgo selvagem. Meus dedos se prenderam nos seus cabelos, apertando-o contra mim. Meus lábios se abriram enquanto eu respirava seu cheiro inebriante.

Imediatamente, eu o senti transformar-se em uma pedra indiferente sob meus lábios. Duas mãos gentilmente, mas com força irresistível, empurraram meu rosto para trás. Eu abri meus olhos e vi sua expressão cautelosa²³⁸. (MEYER, 2008a, p. 247)

A intensidade das reações físicas de Bella, evidenciada por termos como “fervia”, “queimava”, “selvagem”, e “inebriante” contrasta com a descrição de Edward como “pedra indiferente”. Portanto, observa-se uma inversão das representações convencionais de gênero em relação à sexualidade, na medida em que é o homem, Edward, quem conserva e respeita a virgindade, tanto sua quanto a de Bella. Nessa e em muitas outras cenas de intimidade, Edward demonstra pleno controle de seus instintos, enquanto Bella descreve reações incontroláveis de desejo sexual. Nesse sentido, considerando a já citada função da literatura juvenil de coibir, controlar a libido adolescente, podemos afirmar que, em *Crepúsculo*, isso excede o plano da narração e passa para o da ficção. No primeiro, Meyer faz o papel do adulto que controla o discurso sobre o sexo, mas, no segundo, Edward faz o papel do adulto – afinal, ele tem mais de cem anos e Bella, dezessete – que cerceia e controla a sexualidade de Bella, para seu “próprio bem” – tanto a salvação de sua vida (já que Edward teme matá-la, caso se descontrole) quanto a de sua alma – pois há uma associação entre a perda da virgindade de Bella e sua transformação em vampira. Por outro lado, “não é pelo bem da virtude dela que eles devem esperar, é por causa da virtude *dele*. É Edward, com 17 anos em 1918, que se preocupa com a imortalidade de sua alma. Sexo antes do casamento é o único tabu que ele não quebrou”²³⁹ (LINDÉN, 2013, p. 226, ênfase no original).

Considerando trecho já citado acima, em que Edward declara a Bella nunca ter sentido atração sexual por ninguém antes de conhecê-la, em seus 103 anos de existência, e considerando sua resistência ao refrear seu desejo e colocar o casamento como condição prévia

²³⁸ No original: “Blood boiled under my skin, burned my lips. My breath came in a wild gasp. My fingers knotted in his hair, clutching him to me. My lips parted as I breathed in his heady scent.

Immediately I felt him turn to unresponsive stone beneath my lips. His hands gently, but with irresistible force, pushed my face back. I opened my eyes and saw his guarded expression”.

²³⁹ No original: “it is not for the sake of her virtue they should wait, it is because of his. It is Edward, seventeen in 1918, who worries about his soul’s immortality. Sex before marriage is the only taboo he has not broken”.

à consumação do sexo, vemos aí um eco da ideia de que “o verdadeiro amor espera”. Lydia Kokkola (2011, p. 166) aponta, nesse sentido, a influência da religião mórmon (professada por Meyer), especificando a semelhança entre os votos de castidade da TLW e o código de honra da Brigham Young University (BYU), a universidade mórmon em Utah onde a autora fez sua formação:

Os estudantes da BYU são obrigados a manter um código de honra que se assemelha intimamente com os votos da True Love Waits, o qual lhes exige “Viver uma vida casta e virtuosa”, isto é, se abster de sexo fora do casamento (BYU, 2009).

(...)

O enunciado dos votos [da TLW] é o seguinte: “Acreditando que o verdadeiro amor espera, eu me comprometo com Deus, comigo mesmo, com minha Família, meus amigos, meu futuro parceiro e meus futuros filhos em ser sexualmente abstinente a partir desse dia até o dia em que eu entrar em um relacionamento matrimonial bíblico”. (*True Love Waits*, 2001)²⁴⁰

À medida que a intimidade entre Bella e Edward aumenta, bem como o desejo, multiplicam-se as cenas em que Edward o refreia e Bella tenta persuadi-lo a consumir a relação – o que faz com que a negociação em torno do sexo se torne um tema importante na obra. Tanto as descrições desses momentos de intimidade, quanto os pensamentos de Bella sobre sexo e as conversas do casal a respeito produzem como efeito o “erotismo da abstinência”, paradoxo explicado por McGeough (2010, p. 91) da seguinte forma: em uma cultura em que o adolescente é, ao mesmo tempo, exposto a imagens de corpos sexualizados (cada vez mais cedo) e a mensagens sobre os perigos de uma vivência do sexo livre, narrativas como *Crepúsculo* possibilitam a aceitação e combinação do desejo/prazer sexual com a participação em movimentos de apologia à virgindade. Em outras palavras, a escolha pela abstinência de sexo antes do casamento não subtrai o sexo da narrativa, mas o coloca como um dos temas centrais, funcionando no mecanismo de incitação-repressão analisado por Foucault (conforme vimos no primeiro capítulo desta tese): “A habilidade da série em tornar *sexy* o não fazer sexo tem sido

²⁴⁰ No original: “BYU students are required to uphold a code of honour which closely resembles the True Love Waits pledge in that students are required to “Live a chaste and virtuous life”, that is, abstain from extramarital sex (BYU, 2009)

(...)

The wording of the pledge [of TLW] is as folow: “Believing that true love waits, I make a commitment to God, myself, my Family, my friends, my future mate and my future children to be sexually abstinent from this day until the day I enter a biblical marriage relashionship” (*True Love Waits*, 2001)

um tópico popular de discussão. O erotismo da abstinência reconhece o desejo como parte ativa da abstinência ao invés de em oposição a ela”²⁴¹ (MCGEOUGH, 2010, p. 91).

Embora o “erotismo da abstinência” coloque em pauta o desejo, ao invés de excluí-lo; e a descrição da mulher adolescente como sujeito desejante (e não apenas objeto de desejo) aponte para uma representação feminista da sexualidade, a saga apresenta sentidos dúbios, na medida em que é Edward quem toma as decisões e domina a relação. Além disso, Bella é caracterizada, ao longo da saga, como incapaz de controlar seu corpo, suas reações, e manter-se em segurança; assim, reforça-se a imagem do corpo feminino como algo que precisa ser protegido, controlado e disciplinado pela figura masculina (MCGEOUGH, 2010, p. 90). Por outro lado, a abstinência sexual de Edward pode ser considerada também uma inversão dos padrões convencionais de gênero, no sentido que, “quando Edward controla sua sexualidade, ele faz dela uma questão de escolha e não um impulso biológico”²⁴² (LINDÉN, 2013, p. 228), contrariando o estereótipo masculino como um ser sob controle de necessidades sexuais (ideia que se constrói a partir de postulados da fisiologia e medicina do século XIX e ainda se encontra arraigada na cultura ocidental). Paradoxalmente, Edward pode ser visto como um homem de seu tempo, isto é, do início do século XX, em que a virgindade tinha atributos positivos (conforme ele mesmo declara a Bella em *Eclipse*) e também uma representação contemporânea de possibilidade de mudança dos padrões masculinos em relação ao sexo: “em seu papel como vampiro, Edward pode simultaneamente representar uma masculinidade tradicional, auto-controlada com todas as conotações de poder, e uma nova masculinidade que rejeita igualar masculinidade com ímpeto sexual”²⁴³ (LINDÉN, 2013, p. 228).

Ademais, as motivações morais de Edward para refrear sua própria sexualidade e a de Bella vão além das justificativas temporais – o fato de ele ter sido educado em princípios do século XX, quando mulheres e, eventualmente, homens casavam-se virgens – mas revelam valores cristãos que perpassam a saga. Um exemplo eloquente disso se encontra em “Confissões”, 13º capítulo do primeiro volume da saga, título bastante sugestivo, conforme veremos pela análise a seguir. Nele, Edward confessa a Bella seu desejo de matá-la e tomar seu sangue na primeira vez que a viu, durante uma aula de biologia. Ele descreve sua percepção dela, neste momento, como “algum tipo de demônio, invocado diretamente do meu inferno

²⁴¹ No original: “The serie’s ability to make not having sex sexy has been a popular topic of discussion. The erotics of abstinence acknowledge desire as an active part of abstinence rather than in opposition to abstinence”.

²⁴² No original: “when Edward controls his sexuality he makes it a question of will and not biological drive”.

²⁴³ No original: “in his role as vampire Edward can simultaneously stage a tradicional, self-controlled masculinity with all the connotations of power, and a new masculinity that rejects equating masculinity with sexual drive”.

pessoal para me arruinar”²⁴⁴, associando-a à tentação: “a fragrância vinda de sua pele (...) Eu pensei em cem diferentes formas de atrair você para fora da sala comigo, para ter você sozinha. E eu lutei contra cada uma delas, pensando na minha família”²⁴⁵ (MEYER, 2008a, p. 236). Nessa fala, há uma inversão de papéis: Bella, a vítima, torna-se o demônio, e Edward, o vampiro, torna-se o asceta que resiste à sua tentação, a partir da ideia de honra, respeito e proteção à família – um dos valores cristãos mais evidentes no enredo da saga. Ao longo de algumas páginas deste capítulo, Edward menciona diversas vezes sua família, a cada vez, de forma mais enfática, expressando sentimentos de culpa e vergonha por seus desejos:

Mas eu resisti. Eu não sei como. (...) Eu deixei os outros perto de casa – eu estava muito envergonhado para dizer a eles o quanto eu era fraco, eles apenas sabiam que algo estava muito errado – e então eu fui direto para Carlisle, no hospital, para lhe dizer que eu estava partindo. (...) Eu não ousava ir para casa e encarar Esme. (...) Por volta da manhã seguinte eu estava no Alaska. (...) Eu odiava saber que eu tinha chateado Esme, e o resto da minha família adotiva. (...) Eu me convenci de que fugir era uma fraqueza. Eu já tinha lidado com a tentação antes, não dessa magnitude, nem perto disso, mas eu era forte.²⁴⁶ (MEYER, 2008a, p. 237)

A ênfase na culpa se reforça na expressão da vergonha pela sua “fraqueza”, que o faz procurar a figura paterna fora de casa, onde se sente indigno de estar e encarar a figura materna (imagem da pureza e da proteção familiar). Percebe-se claramente no trecho um discurso de culpa e autocondenação pelos desejos, acompanhado da apologia da resistência à tentação, da contenção dos instintos em nome da família. Resistir à volúpia do sangue e à do sexo se intercalam na narrativa, em um discurso em que “existir sem ser um demônio” (MEYER, 2008a, p. 295) significa abraçar

uma vida de sacrifício e sublimação para satisfazer um ideal moral e sustentar um universo claramente ordenado. Somos informados diretamente que “Edward passou a maior parte da sua vida rejeitando qualquer tipo de gratificação física” (Meyer, 2008, p. 25). Mais particularmente, ele suportou cem anos de virgindade porque ele não queria fazer sexo, “realmente um enorme prazer, precedido apenas por beber sangue humano” (Meyer, 2008, p. 93) até ele poder estar apropriadamente comprometido. Em *Crepúsculo*, isso significa dentro dos limites do casamento.²⁴⁷ (KANE, 2010, p. 109).

²⁴⁴ No original: “some kind of demon, summoned straight from my own personal hell to ruin me”.

²⁴⁵ No original: “the fragrance coming off your skin... (..) I thought of a hundred different ways to lure you from the room with me, to get you alone. And I fought them each back, thinking of my family”.

²⁴⁶ No original: “But I resisted. I don’t know how. (...) I left the others near home – I was too ashamed to tell them how weak I was, they only knew something was very wrong – and then I went straight to Carlisle, at the hospital, to tell him I was leaving. (...) I didn’t dare to go home and face Esme. (...) By the next morning I was in Alaska. (...) I hated knowing I’d upset Esme, and the rest of my adopted family. (...) I convinced myself it was weak to run away. I’d dealt with temptation before, not of this magnitude, not even close, but I was strong”.

²⁴⁷ No original: “(...) Edward, who has embraced a life of sacrifice and sublimation to appease a moral ideal and sustain a clearly ordered universe. We are told directly that ‘Edward had spent most of his life rejecting any kind of physical gratification’ (Meyer, 2008, p. 25). More particularly, he has undergone over one-hundred years of

Se na literatura oitocentista a associação entre sucção sanguínea e erotismo se configuram em uma das características da lenda moderna do vampiro, na saga *Crepúsculo*, os Cullens, especialmente Edward, conservam esta associação pelo prisma da renúncia: no caso da sucção/ingestão do sangue humano, uma renúncia absoluta; no caso do sexo, até que ele seja legitimado pela instituição do casamento – há, portanto, uma associação entre dois mandamentos judaico-cristãos: “não matarás” e “não cometerás adultério” (Êxodo 20, 13-14). Nesse sentido, há uma inversão do sentido da amizade homoerótica das primeiras narrativas vampirescas, às quais Auerbach (2019, p. 19) atribui um caráter transgressor, na sociedade vitoriana, por representar relações fora das fronteiras familiares e dos enlaces sancionados social e legalmente (conforme abordamos no primeiro capítulo desta tese). Em *Twilight*, a relação – heteronormativa e monogâmica – entre o vampiro protagonista e sua amada humana se consuma pelos laços familiares, pelo casamento em seu sentido institucional e social: não apenas o ritual, com cerimônia religiosa e uma grande festa (conforme descrito em *Amanhecer*), mas com a plena integração da mulher na família do esposo e constituição de uma nova família nuclear, a partir do nascimento de Renesmée.

Ao contrário de “oferecer um mundo mais amplo do que o lar e um ser maior do que o sustentado por relacionamentos sancionados”²⁴⁸ (AUERBACH, 2019, p. 19), a relação de Bella com um vampiro restringe seu mundo. É importante lembrar que, em *Eclipse*, Bella declara ter “calafrios ao pensar em casamento” (MEYER, 2009b, p. 456), e chega a questionar o anacronismo de Edward:

Eu não sou *esse tipo de garota*, Edward! A que casa logo depois do ensino médio como uma caipira de cidade pequena que engravidou do namorado! (...) Você percebe qual século é esse? Pessoas não se casam aos dezoito. Não pessoas espertas, não pessoas responsáveis, maduras! Eu não seria essa garota! Essa não é quem eu sou!²⁴⁹ (MEYER, 2009b, p. 275-276, ênfase no original).

Ao perguntar “Você percebe que século é esse?”, Bella se coloca como uma adolescente do início do século XXI, tempos fluidos no qual jovens urbanos estadunidenses geralmente têm vários relacionamentos, raramente se casam virgens e antes dos 20 anos e, se o

virginity because he was not willing to have sex, “a very great pleasure, second only to drinking human blood” (Meyer, 2008, p. 93) until he could engage in it properly. In *Twilight*, that means within the confines of marriage”.

²⁴⁸ No original: “offering a wider world than home and a larger self than one sustained by sanctioned relationships”.

²⁴⁹ No original: “I’m not *that girl*, Edward. The one who gets married right out high school like some small-town hick who got knocked up by her boyfriend! (...) Do you realize what century this is? People don’t get married at eighteen. Not smart people, not responsible, mature people! I wasn’t going to be that girl! That’s not who I am”.

fazem algum dia, têm a plena noção de sua finitude, já que divórcios são comuns (a relação dos pais de Bella é um exemplo disso). Porém, ao longo da saga, Bella se deixa convencer não apenas pela insistência de Edward de que, antes do casamento, eles não fariam sexo nem ele a transformaria em vampira (já que, ao final do terceiro volume da saga, ele acaba por abrir mão de suas exigências); mais do que isso, Bella adota a visão idealizada que Edward tem do casamento e da família, regressando a um “momento imaginário nostálgico”, no qual “a família tradicional é oferecida como possível solução para os problemas apresentados pelo mundo *queer* com que Bella, uma garota do novo milênio, é forçada a conviver: divórcio, formação de famílias alternativas e sexo fora do casamento”²⁵⁰ (KANE, 2010, p. 113). Bella deixa-se convencer tanto pela ideia de “proteger a alma e a virtude de Edward”²⁵¹ e a sua própria, quanto pela “tremenda autoridade moral dada ao casamento”²⁵² (ibidem) e por fazer tudo “responsavelmente” e “na ordem certa”²⁵³ (MEYER, 2009b, p. 618): tornar-se esposa, antes de ser amante de Edward. O corpo humano e incontrolável de Bella é sujeito à ordem, que, surpreendentemente, nessa narrativa, é mais defendida pelo protagonista vampiro do que pelos humanos.

O “vampiro domesticado” da narrativa contemporânea, portanto, vai além do vampiro civilizado, que perde as características cadavéricas e torna-se sociável e atraente: caracteriza-se por deixar o extraordinário e tornar-se ordinário, no sentido de sujeito à ordem, tanto lógica quanto social; indo um pouco além dessa análise sugerida por Roas (2012), podemos afirmar que essa sujeição à ordem, na saga *Crepúsculo*, embasa-se em valores morais provenientes de uma cosmovisão religiosa. Assim, ao substituir a tradicional ênfase nos “lábios vermelhos”, símbolo da luxúria, por “olhos dourados”, característico dos Cullens por não beberem sangue humano,

Meyer chama nossa atenção não para a sensualidade transgressiva, sexualidade e o cruzar de fronteiras, todas conotações dos lábios, mas para a racionalidade, o pensamento e a alma, conotações do olho. (...) Estes olhos permanecem em agudo contraste com os olhos de um vermelho sangrento dos vampiros retratados de forma mais *queer* na série, os vampiros que bebem sangue humano e se recusam a controlar seus desejos.²⁵⁴ (KANE, 2010, p. 107).

²⁵⁰ No original: “This regressive return to an imaginary nostalgic moment of traditional family is offered as a possible solution to the problems presented by the queer world that Bella, a girl of the new millennium, is forced to inhabit: divorce, alternative family formations, and sex outside of marriage”.

²⁵¹ No original: “protect Edward’s soul and virtue”.

²⁵² No original: “marriage is given tremendous moral authority”.

²⁵³ No original: “Responsibly. Everything in the right order”.

²⁵⁴ No original: “Meyer draws our attention not to transgressive sensuality, sexuality, and border crossings, all connotations of the lip, but to rationality, thought and the soul, connotations of the eye. (...) These eyes stand in sharp contrast to the blood red eyes of the more queerly portrayed vampires in the series, the vampires who drink human blood and refuse to control their desires”.

2.2.3. Valores cristãos e mórmons: o amor salvífico e a família eterna

O controle dos desejos e a supressão dos impulsos, por parte de Edward, estaria, portanto, relacionado não apenas a uma escolha racional e civilizatória, mas sobretudo a uma escolha ética que provém de crenças religiosas cristãs, embora não seja mencionada, na narrativa, a adesão a um credo ou instituição religiosa específica. Edward acredita na existência de Deus e da alma; assim, mesmo na dúvida se ele ainda teria uma alma depois de ter sido transformado em vampiro, preocupa-se com sua salvação, e mais ainda, com a de Bella – mantê-la humana e casta é, portanto, colocar a salvação dela acima de seus desejos:

“Deixe-me perguntar uma coisa”, ele interrompeu rapidamente. (...) “Quantas pessoas nesse quarto têm uma alma? Uma chance no céu, ou o que for que exista depois dessa vida?”

“Duas”, eu respondi imediatamente, minha voz feroz.

(...)

“Agora, é claro, pode ser muito tarde para mim, mesmo que você esteja certa sobre minha alma”.

“Não, não é”, eu argumentei raivosamente.

“‘Não matarás’ é comumente aceito pela maioria dos sistemas de crença. E eu matei muitas pessoas, Bella. (...) Mas você não matou ninguém (...). E eu vou fazer o meu melhor para manter você fora do caminho da tentação”.

“Certo. Mas nós não estamos discordando sobre cometer assassinato”, eu lembrei a ele.

“O mesmo princípio se aplica – a única diferença é que essa é uma área na qual eu sou tão sem mácula quanto você. Não posso deixar uma regra não quebrada?”

“Uma?”

“Você sabe que eu roubei, que eu menti, que eu cobicei... minha virtude é tudo o que restou. (...) Se é muito tarde para mim... Bem, eu serei condenado – sem brincadeira – mesmo se eu permitir que eles te deixem fora disso”²⁵⁵.

(MEYER, 2009b, p. 453-455).

²⁵⁵ No original: “Let me ask you something”, he interrupted quickly. (...) “How many people in this room have a soul? A shot at heaven, or whatever there is after this life?”

“Two”, I answered immediately, my voice fierce.

(...)

“Now, of course, it might be too late for me, even if you are right about my soul.”

“No, it isn’t”, I argued angrily.

“‘Thou shalt not kill’ is commonly accepted by most major belief systems. And I’ve killed a lot of people, Bella. (...) But you haven’t killed anyone (...). And I’m going to do my best to keep you out of temptation’s way”.

“Okay. But we weren’t fighting over committing murder”, I reminded him.

“The same principle applies – the only difference is that this is the one area in which I’m just as spotless as you are. Can’t I leave one rule unbroken?”

“One?”

“You know that I’ve stolen, I’ve lied, I’ve coveted... my virtue is all I have left. (...) If it’s too late for me... Well, I’ll be damned – no pun intended – if I’ll let them keep you out, too”.

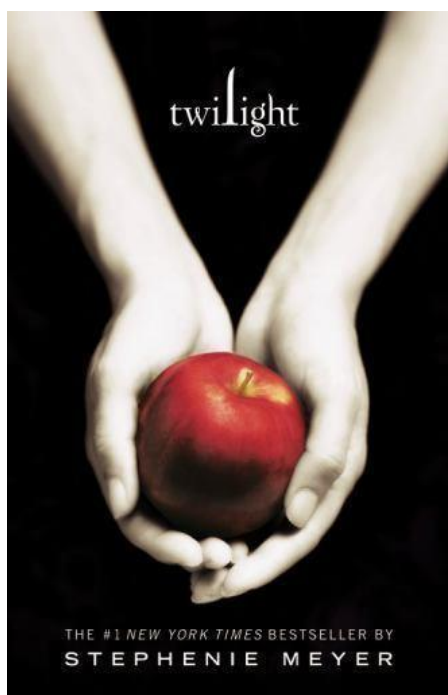


Figura 5: Capa da 1ª edição de *Twilight* nos Estados Unidos (2005).

É preciso manter-se e manter Bella “fora do caminho da tentação” – a de beber-lhe o sangue e transformá-la em vampira e a de fazerem sexo, eventos que se sobrepõem no imaginário de Bella. Há no trecho uma clara associação entre a perda da “virtude” – leia-se virgindade – com a morte e a perda da alma: afinal, cometer um assassinato e perder a virgindade são julgados com “o mesmo princípio”. A associação entre tentação e morte é, inclusive, proposta pela capa do primeiro volume da saga (Figura 5), que apresenta mãos pálidas sobre um fundo negro, segurando uma maçã vermelha, tradicionalmente associada ao fruto proibido; e pela epígrafe do livro, a qual apresenta exatamente a citação bíblica que lhe faz menção: “Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque no dia em que dela comeres terás que morrer (Genesis

2:17)²⁵⁶”.

Um aspecto importante para prosseguir na interpretação da cosmovisão religiosa de *Crepúsculo* é analisar o diálogo da obra com princípios teológicos do mormonismo, já que Stephenie Meyer não apenas se define como pertencente à Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias [*Last Days Saints (LDS) Church*], como também declarou publicamente que *O Livro de Mórmon* [*Book of Mormon*] foi o que impactou mais significativamente sua vida²⁵⁷ (RIESS, 2009, p. 142).

Um dos princípios mais importantes da doutrina mórmon que aparece ao longo da obra de Meyer é o livre arbítrio, que se relaciona intimamente com o mito de Adão e Eva, evocado na capa, na epígrafe e no título do primeiro livro da saga, *Crepúsculo*. No mormonismo, o livre arbítrio é “a liberdade individual de consciência”, “característica inalienável da não criada, eterna inteligência humana ou personalidade” (TOSCANO, 2010, p. 22). Segundo a mitologia mórmon, Lúcifer tiranamente queria a coerção da humanidade, para

²⁵⁶ Reproduzo aqui a tradução da *Bíblia de Jerusalém* (2019, p. 36). No original de Meyer: “But of the tree of knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it: for in the day that thou eatest thereof thou shalt surely die. (Genesis 2:17)”

²⁵⁷ No original: “Meyer has publicly declared the Book of Mormon to be the book that has made the most significant impact on her life”.

garantir a ordem e o bom comportamento; em uma Guerra no Céu, Jesus defende o livre arbítrio como única forma dos humanos, ao reconhecerem seus erros e se arrependem, tornarem-se como Deus; sem a possibilidade da escolha, leis e ações éticas não teriam sentido (ibidem, p. 22-23). Essa noção de livre arbítrio se relaciona à interpretação dada, no *Livro de Mórmon*, ao mito de Adão e Eva: a transgressão dos primeiros humanos, que resultaria na queda da humanidade da condição imortal e pura, é vista não como simples desobediência ou arrogância, mas como uma

decisão proativa de compartilhar o fruto proibido para o seu desejo de procriação. O Livro de Mórmon também faz a afirmação audaciosa de que o par escolheu desistir da mera imortalidade pela chance de uma vida eterna em relacionamento – com Deus, com o outro, e com futuros filhos. Como resultado de sua escolha, sua vida no mundo da queda seria um esforço, e a natureza humana se tornaria algo a transcender²⁵⁸. (RIESS, 2009, p. 142)

Nesse sentido, a escolha dos humanos de partilhar o fruto da árvore da ciência do bem e do mal, ou seja, de sair do estado de inocência e conhecer o mal, é essencial para validar sua escolha pelo bem. Além disso, Eva é apresentada como sábia, ao perceber que comer o fruto proibido era essencial para uma “queda afortunada” [*fortunate fall*], que possibilitaria o plano divino da salvação: no mormonismo, a mortalidade é um estado probatório necessário à imortalidade, no qual a humanidade deve superar sua “natureza maligna” [*evil nature*] (RIESS, 2009, p. 144). Assim, o mesmo fruto proibido que traz a morte “possibilita aos homens ver como Deus vê, e progredir em direção à divindade. Joseph Smith, fundador do Mormonismo, declarou uma vez que, para ser salva, uma pessoa precisa não apenas contemplar o céu, mas deve examinar o ‘abismo mais escuro’ (Smith, 1939, p. 137)”²⁵⁹ (TOSCANO, 2010, p. 24).

Destarte, pode-se considerar que, na saga *Crepúsculo*, tanto Edward quanto Bella encarnam o “humano natural”, “alienado de Deus”²⁶⁰ (RIESS, 2009, p. 143), resultante da queda de Adão e Eva: ambos conhecem o mal e terão de esforçar-se na escolha pelo bem. Edward tem que superar o “ser carnal e carnívoro”²⁶¹ (ibidem, p. 142) que é, enquanto vampiro,

²⁵⁸ No original: “proactive decision to partake of the forbidden fruit to their desire for procreation. The Book of Mormon also makes the audacious claim that the pair chose to give up mere immortality for the chance of eternal life in relationship—with God, each other, and future children. As a result of their choice, their life in the fallen world would be a struggle, and human nature would become something to transcend”.

²⁵⁹ No original: “allows human to mature, to see as God sees, and to progress toward divinity. Joseph Smith, Mormonism’s founder, once declared that to be saved a person must not only contemplate heaven, but must look into ‘darkest abyss’ (Smith, 1931, p. 137)”.

²⁶⁰ No original: “In the Book of Mormon, the term “natural man” is not employed just to describe the wicked or the immoral but anyone prone to the human condition of alienation from God”.

²⁶¹ No original: “carnal and carnivorous”.

e resistir à volúpia do sexo e do sangue humano; Bella, por sua vez, sente-se irresistivelmente atraída por esse ser, que, tradicionalmente, incorpora o demoníaco e a morte e lhe desperta o desejo a ponto de ela se dispor a arriscar sua própria vida e sua própria alma para satisfazê-lo. Embora o amor seja colocado como justificativa para o comportamento imprudente de Bella, sua curiosidade e “vontade de saber” (para usar a expressão foucaultiana, que coaduna aqui com a ideia da escolha da ingestão do fruto da árvore da ciência do bem e do mal) também a movem em direção ao mundo sobrenatural que ela desconhece, e mais deseja do que teme. A atração de Bella pelo mal seria metaforizada no título do romance, conforme é sugerido nessa passagem:

“É o crepúsculo”, Edward murmurou (...). “É o momento do dia mais seguro para nós. Mas também o mais triste, de certa forma... o fim de outro dia, o retorno da noite. A escuridão é tão previsível, você não acha?” Ele sorriu melancolicamente.

“Eu gosto da noite. Sem a escuridão, nós nunca veríamos as estrelas”²⁶². (MEYER, 2008a, p. 204)

Embora a epígrafe do Gênesis aponte para a ideia da morte resultante do pecado, em *Crepúsculo*, como o título sugere, luz e escuridão, vida e morte coexistem necessariamente – e essa tensão não apenas é essencial para a condução narrativa (como já vimos), como também fundamenta a cosmovisão religiosa da saga. Assim, pelo livre-arbítrio, Edward supera seu lado monstruoso, “carnívoro”, e isso só é possível por uma “uma vida eterna em relacionamento”, ou seja, por sua inserção em uma família, liderada por Carlisle e que compartilha sua recusa em matar humanos para satisfazer-se, em uma explícita escolha em “existir sem ser um demônio”, evocando, assim, o “progredir em direção à divindade”, a crença mórmon de que todos os seres, por terem uma bondade inerente, “podem se tornar deuses como seus Pai Celestial e Mãe”²⁶³ (TOSCANO, 2010, p. 32). A associação entre os laços familiares constituídos pelos Cullens, e sua ascense pela renúncia se evidencia em um discurso de Garrett, um dos vampiros nômades que se junta à família para defender Renesmee da família Volturi, no último volume da saga:

Eu tenho testemunhado os vínculos entre essa família – **eu digo família e não irmandade**. Esses estranhos de Olhos-dourados **negam sua própria natureza**. Mas em retorno eles encontraram algo **ainda mais valioso, talvez, do que a mera gratificação do desejo?** Eu tenho feito um pequeno estudo deles em meu tempo aqui, e me parece que o que é intrínseco para a ligação dessa família – o que faz dela

²⁶² No original: “It’s twilight”, Edward murmured (...). “It’s the safest time of day for us (...). But also the saddest, in a way... the end of another day, the return of the night. Darkness is so predictable, don’t you think?” He smiled wistfully.

“I like the night. Without the darkness, we’d never see the stars”.

²⁶³ No original: “can become gods like their Heavenly Father and Mother”.

totalmente possível – é o **caráter pacífico dessa vida de sacrifício**²⁶⁴. (MEYER, 2009b, p. 717-718, ênfase no original; grifos meus)

A instituição da família, portanto, tem uma importância fundamental na saga e é um dos aspectos da doutrina mórmon que Meyer mais evidencia na obra. A ideia de vampiros constituírem uma “família”, isto é, uma união por laços afetivos indissolúveis, contrasta com a fala de Lestat em *Entrevista com o vampiro*, de que “vampiros são predadores solitários e procuram companhia não mais do que gatos na selva. (...) e se você acha um ou mais deles juntos, isso será apenas por segurança, e um será escravo do outro”²⁶⁵ (RICE, 2008, pos. 1462-1463). Há uma clara oposição, ao longo da série, entre a família de Bella – que tem pais divorciados, um relacionamento distante com o pai e uma inversão de papéis com a mãe, descrita sempre como imatura – e a família de Edward, que, mesmo não sendo uma família constituída por laços de sangue (algo valorizado dentro da doutrina mórmon), possui fortes laços afetivos, lealdade e altruísmo, além de papéis paternos e filiais bem definidos. Outro aspecto importante é que não há qualquer menção a casais divorciados entre os vampiros da saga – mesmo entre os vampiros nômades, como Victoria e James, o amor é apresentado como um laço indissolúvel (o que justifica o desejo de vingança de Victoria pela morte de James, que acontece no primeiro volume da saga). Pode-se ver, nessas representações, a crença mórmon no “casamento eterno, imortalizado nos templos da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos Últimos Dias, onde os casais são ‘selados para o tempo e toda a eternidade’²⁶⁶; união que formará uma família que “pode estar unida para sempre”²⁶⁷, inclusive no “reino da glória”²⁶⁸, pois, no mormonismo, crê-se tanto em uma existência pré-mortal, em que os relacionamentos com as pessoas amadas se formam antes da vida terrena, quanto na manutenção dos laços familiares na vida após a morte (TOSCANO, 2010, p. 28 e 29; 31).

Desta forma, a já referida sujeição do corpo de Bella à ordem, à autoridade moral do casamento, tem um fundamento religioso: assim como Edward faz sua escolha pelo bem, pela renúncia ao ser monstruoso através da adesão à família, isso também ocorre com Bella. Ao

²⁶⁴ No original: “I have witnessed the bonds within this family – I say *family* and not *coven*. These strange Golden-eyed ones deny their very natures. But in return have they found something worth even more, perhaps, than mere gratification of desire? I’ve made a little study of them in my time here, and it seems to me that intrinsic to this intense family binding – that which makes them possible at all – is the peaceful character of this life of sacrifice”.

²⁶⁵ No original: “lone predators and seek for companionship no more than cats in the jungle. (...) and if you find one or more of them together it will be for safety only, and one will be the slave of the other”.

²⁶⁶ No original: “in an eternal marriage, memorialized in LDS temples, where couples are ‘sealed for time and all eternity’”.

²⁶⁷ No original: “families can be together forever”

²⁶⁸ No original: “kingdom of glory”.

final do terceiro volume da saga, *Eclipse*, Edward compreende sua intransigência em relação às demandas de Bella e a imposição de seus próprios valores, e não só concorda que ela não precisa se casar com ele para que ele a transforme em vampira, como também toma a iniciativa de uma relação sexual. Porém, como já descrito, Bella interrompe Edward e decide esperar pelo casamento: “Eu *vou* me ligar a você em todas as formas humanas, antes de pedir que me faça imortal. Eu estou seguindo todas as regras, Edward. Sua alma é, de longe, importante demais para eu arriscar”²⁶⁹ (MEYER, 2009b, p. 618, ênfase no original). Não só a aceitação do casamento e da inserção na família Cullen se sobrepõe à luxúria, mas esta é vencida, sobretudo, pela preocupação de Bella com a alma de Edward, mais do que com a dela – o que evidencia, como em outras passagens da obra, a capacidade de Bella de sobrepôr a vida daqueles que ama à sua própria.

Nesse sentido, uma das crenças cristãs (também presente na doutrina mórmon) que se evidencia na obra é a concepção do amor como salvífico. Segundo Lindén (2013, p. 222), a aceitação amorosa de Edward, na sua condição de vampiro, por Bella, incita sua humanidade: “Isso [a aceitação amorosa], portanto, tem a função de um imperativo moral na história. Pierre Wiktorin afirmou que: ‘Intencionalmente ou não, a cultura popular, como a série *Crepúsculo*, tem se tornado a base para discussões éticas e religiosas”²⁷⁰. Nessa perspectiva, a capacidade de amar é o traço humano que se sobrepõe ao monstruoso: “além de não matar humanos, humanidade parece ser a capacidade de amar”²⁷¹ (LINDÉN, 2013, p. 223). É apenas através de Bella que Edward transcende completamente sua condição monstruosa, resistindo tanto à sua natureza “carnívora” quanto carnal, porque Bella acredita que ele tem uma alma diversa da sua natureza vampírica, isto é, uma alma humana:

Em *Crepúsculo*, o autocontrole de Edward vai por um longo caminho em direção a jogar fora o homem natural, mas é Bella, trabalhando como uma espécie de figura de Cristo, que se torna um veículo de graça na transformação de Edward. Sua determinação de que ele de fato possui uma alma percorre um longo caminho no sentido de convencê-lo de que ele possui. Sua crença na nobreza dele, em compensação, gera nele uma nova convicção de que ele merece a confiança dela, e que ele pode suportar a tentação impensável. (...)

No Livro de Mórmon, escolhas corretas pavimentam o caminho para receber a Expição de Cristo, que é o “caminho da nossa fuga das garras desse monstro horrível; sim, aquele monstro, morte e inferno, que eu chamo de morte do corpo, e também de morte do espírito” (2 Ne. 9:10; veja também o verso 19). Tão importante quanto para

²⁶⁹ No original: “I *will* tie myself to you in every human way, before I ask you to make me immortal. I’m following all the rules, Edward. Your soul is far, far too important to me to take chances with”.

²⁷⁰ No original: “It therefore has the function of a moral imperative in the story. Pierre Wiktorin has pointed out that: ‘Intentionally or not, popular culture, like the Twilight series, has become the basis for ethical and religious discussions’ (Wiktorin 2011: 294)”.

²⁷¹ No original: “besides to not kill humans, humanity seems to be the ability to love”.

Meyer, **o amor nos salva** do monstro interior.²⁷² (RIESS, 2009, p. 143-144, grifos meus).

A comparação de Bella com Cristo, sugerida por Riess e que será retomada adiante, nos remete ao amor divino, a uma entrega completa em prol da salvação de outros. Bella entrega sua própria vida quando aceita arriscá-la para se relacionar com Edward, por quem se apaixona “incondicionalmente e irrevocavelmente”²⁷³ (MEYER, 2008a, p. 171). Esse amor, por sua vez, gera o “imperativo moral”: sustenta em Edward uma resistência sobre-humana ao “mal” (a satisfação de seu desejo pelo sangue e pelo corpo de Bella). Há, portanto, a transcendência de um amor erótico, relacionado não apenas à sexualidade, mas ao que é humano e condicional, para um amor agápico, incondicional e divino:

o amor agápico é incondicional, autossacrifica-se, é infinito, irracional e espiritual (Pearce 2007, p. 5). (...) Apesar de “eros” fornecer a raiz da qual a palavra “erótico” é formada, não se pode simplesmente resumir o amor de eros como um amor sexual, apesar de seu caráter corporal. O amor de eros é um amor motivado pela razão; o amante de eros deseja do amado alguma coisa em troca (por exemplo, satisfação sexual); é decididamente terreno, e humano.²⁷⁴ (KOKKOLA, 2011, p. 170).

Esse amor que se converte em meio de ascese aproxima-se bastante das teorias platônicas: o amor enquanto um *daimone*, ser intermediário entre o humano e o divino, “intérprete e mensageiro dos homens junto dos deuses e dos deuses junto dos homens” (PLATÃO, 1991, p. 70). Em *O Banquete*, Diotima, em diálogo com Sócrates, define como efeito do amor “o desejo de possuir o Bem para sempre” (ibidem, p. 75), associando o Bem com o que é eternamente belo, bom e perfeito. Na busca pelo Bem, o amor passaria por diversos

²⁷² No original: “In Twilight, Edward’s self-control goes a long way toward throwing off the natural man, but it is Bella, working as a kind of Christ figure, who becomes a vehicle of grace in Edward’s transformation. Her determination that he does indeed possess a soul goes a long way toward convincing him that he does. Her trust in his nobility in turn generates in him a new confidence that he is worthy of her trust, and that he can withstand unthinkable temptation. (...)”

In the Book of Mormon, right choices pave the way for receiving Christ’s Atonement, which is the “way for our escape from the grasp of this awful monster; yea, that monster, death and hell, which I call the death of the body, and also the death of the spirit” (2 Ne. 9:10; see also verse 19). Just as important for Meyer, love saves us from the monster within”.

²⁷³ No original: “I was unconditionally and irrevocably in love with him [Edward]”.

²⁷⁴ No original: “agapic love is unconditional, self-sacrificing, infinite, irrational and spiritual (Pearce 2007, p. 5). (...) Although ‘eros’ provide the root from which the word ‘erotic’ is formed, one cannot simply summarise erosic love as sexual love, despite its bodily character. Erosic love is love that is motivated by reason; the erosic lover desires something in return from the loved one (e.g. sexual satisfaction); it is decidedly earthly, and human”. No original em inglês, há uma distinção entre os termos “erotic” e “erosic”; como ambas as palavras seriam traduzidas para o português pelo mesmo termo, “erótico”, optei por utilizar “amor de eros” para o segundo, para marcar a distinção proposta pela autora: a de que se trata não apenas de um amor erótico, no sentido sexual do termo, mas terreno, relacionado às condicionalidades humanas.

estágios: “amar primeiro um único corpo”, na busca pelo “belo que se manifesta na aparência física”, para depois “avaliar o quanto a beleza espiritual sobreleva à beleza física” e, por fim, ter “os olhos postos no oceano sem fim do Belo, imerso na sua contemplação” (ibidem, p. 82). O amor seria um meio de ascese, na medida em que elevaria o ser humano da paixão dos corpos para a contemplação da beleza espiritual; e também um meio de busca da imortalidade, já que o alvo do amor seria “gerar e criar no Belo” e “a geração é, para o ser mortal, como que a possibilidade de se perpetuar e immortalizar” (ibidem, p. 77) – ato que pode ser identificado tanto na procriação (que ocorre quando os corpos se amam) quanto na criação das leis, dos discursos e da poesia (ao se chegar ao último estágio do amor, portanto, a contemplação do Bem em si levaria à política, à filosofia e à arte).

A influência da filosofia grega, especialmente a de Platão, na experiência religiosa e constituição teológica do cristianismo é reconhecida por alguns historiadores como Karen Armstrong (2008, p. 44), que considera que, n’*O Banquete*,

o amor por um corpo belo pode ser purificado e transformado numa contemplação extática (*theoria*) da Beleza ideal. Diotima, mentora de Sócrates, explica que essa Beleza é única, eterna e absoluta, diferente de qualquer coisa que experimentamos no mundo (...). Em suma, uma ideia como a Beleza tem muito em comum com o que muitos teístas chamam de “Deus”. (ARMSTRONG, 2008, p. 54)

Embora se possa comparar as noções de Beleza e Bem, na teoria platônica, à noção de Deus nas religiões monoteístas (conforme sugere Armstrong), o que reforça a ideia do amor como meio de ascese, este, referido apenas como *eros*, em *O Banquete*, não atinge a condição de incondicionalidade e autossacrifício associadas à palavra *ágape* e ao amor cristão. Bella, assim como Edward, ascende de *eros* a *ágape* quando transcende o desejo carnal em prol da família e da proteção de suas almas, elevando-o ao “nível agápico quando ele é negado a não ser se conectado ao matrimônio”²⁷⁵, o que é apresentado, no enredo, como um sinal de maturidade (KOKKOLA, 2011, p. 171).

A ideia do autossacrifício de Bella, que já se configura em sua relação com Edward, é reforçada em algumas passagens do livro, como essa fala do mesmo: “E então o leão se apaixonou pelo cordeiro”²⁷⁶ (MEYER, 2008a, p. 240), na qual não só metaforiza seu desejo predatório, como compara Bella a um cordeiro, animal-símbolo do sacrifício na mitologia judaico-cristã. Mas a ideia do amor agápico, incondicional e que se autossacrifica atinge seu

²⁷⁵ No original: “raised to the agapic level when it is denied unless connected to matrimony”.

²⁷⁶ No original: “And so the lion fell in love with the lamb”.

ápice na escolha de Bella em manter uma gravidez de altíssimo risco, durante a qual prefere omitir o mal-estar e dores crescentes para não preocupar Edward, nem o fazer sentir-se culpado. Novamente, a fala de um dos personagens, dessa vez, Jacob, associa-a explicitamente com imagens bíblicas de sacrifício:

Ele [Edward] estava certo – ela estava se batendo para não ferir os sentimentos dele. A garota era uma **mártir** clássica. Ela tinha totalmente nascido no século errado. Ela deveria ter vivido no passado, quando ela poderia ter se dado para **alimentar alguns leões por uma boa causa**²⁷⁷. (MEYER, 2008b, p. 187, grifos meus).

Novamente, a referência a um sacrifício – o dos primeiros cristãos, que eram devorados por leões em espetáculos na Roma Antiga – serve para caracterizar a atitude de Bella, agora referida explicitamente como “mártir”, cujo “sacrifício é um preço alto, e nós todos reconheceremos isso”²⁷⁸ (MEYER, 2008b, p. 202). O reconhecimento desse “alto preço” é uma parte essencial da construção do amor incondicional, a cuja abordagem voltaremos a seguir.

Vale notar, nesse ponto, que a gravidez de Bella e sua escolha de não a interromper, em hipótese alguma, relaciona-se também com as crenças da maternidade como central à vida da mulher e da necessidade de se ter um filho da pessoa amada. Na ótica apresentada pela saga, que representa valores cristãos bastante difundidos e arraigados também na cultura laica, a reprodução seria o ápice da realização do amor: o filho configura-se em mistura concreta, material dos dois amantes; personifica, portanto, a correspondência, no plano físico, da “fusão de almas” que caracteriza o amor predestinado:

Ela [Renesmee] era a mesma por quem eu tinha lutado desde o começo. Minha pequena, que me empurrava, a que me amou de dentro, também. Metade Edward, perfeita e amável. E metade eu – o que, surpreendentemente, fez a ela mais bem do que a prejudicou²⁷⁹. (MEYER, 2008b, p. 447)

No trecho, evidencia-se a ideia do amor entre mãe e filho como inato, pois Renesmee ama Bella “de dentro”, antes de nascer; bem como a imagem da “fusão das metades”, ou seja, dos amantes que, incompletos na sua individualidade, alcançam a totalidade em sua

²⁷⁷ No original: “He [Edward] was right – she was beating herself up about hurting his feelings. The girl was a classic martyr. She’d totally been born in the wrong century. She should have lived back when she could have gotten herself fed to some lions for a good cause”.

²⁷⁸ No original: “sacrifice is a heavy price, and we will all recognize that”

²⁷⁹ No original: “She [Renesmee] was the same one I’d fought for from the beginning. My little nudger, the one who loved me from the inside, too. Half Edward, perfect and lovely. And half me – which, surprisingly, made her better than detracting”.

fusão. O filho seria a personificação dessa completude, a geração que possibilita “se perpetuar e imortalizar”, conforme as teorias platônicas já mencionadas.

Para além do mormonismo, a relação entre a crença no amor salvífico e uma cosmovisão religiosa pode ser analisada, portanto, de forma mais ampla; inclusive pelo fato de *Crepúsculo* basear-se em alguns mitos da tradição do romance romântico, bem como pelo amor também ocupar um lugar privilegiado no mito vampiresco moderno (conforme já abordado no primeiro capítulo desta tese), sendo frequente a tópica “do amor que não se extingue com a morte” (LECOUTEUX, 2005, p.62).

Um dos mitos românticos que se constitui como central no enredo de *Crepúsculo* é a ideia do amor como a culminância da vida, seu “verdadeiro início”. Tanto o amor se apresenta como experiência central e sentido da vida que Bella declara que prefere morrer a ficar longe de Edward (MEYER, 2008a, p. 240); ou, ao se tornar vampira, afirma não querer esquecer nenhuma das suas experiências humanas com Edward (embora não expresse preocupações em manter suas memórias relativas a outras pessoas):

E então eu levei um segundo inteiro para lembrar rapidamente daqueles primeiros dias com Edward – o verdadeiro início da minha vida – na minha cabeça, então eu nunca os esqueceria. (...) Eu sabia pela experiência de Rosalie que se eu pensasse o *suficiente* nas minhas memórias humanas, eu não as perderia ao longo do tempo. Eu não queria esquecer um minuto que eu tinha passado com Edward, mesmo agora, quando a eternidade se estendia à nossa frente²⁸⁰. (MEYER, 2008b, p. 398, ênfase no original)

A ideia de totalidade a partir da experiência amorosa aparece aqui tanto na manutenção do passado comum entre os amantes pela memória quanto na noção da eternidade compartilhada pelo casal. Ou seja, há a crença de que o amor transcende vida, mortalidade e tempo – configurando-se em uma experiência absoluta, crença que também se evidencia na descrição do “poder agápico, que consome completamente, do *imprint* do lobisomem”²⁸¹ (KOKKOLA, 2011, p. 171), que se manifesta de forma imediata quando ocorre o encontro com a pessoa que eles, os lobisomens, são destinados a amar para sempre. Antes de passar pelo

²⁸⁰ No original: “And then I took a whole second to run quickly through those first days with Edward – the true beginning of my life – in my head so that I would never forget them. (...) I knew from Rosalie’s experience that if I thought of my human memories enough, I would not lose them over time. I did not want to forget one minute I’d spent with Edward, even now, when eternity stretched in front of us”.

²⁸¹ No original: “all-consuming, agapic power of werewolf imprint”.

imprint, Jacob o define, para Bella, como “compromisso”²⁸² e “adoração”²⁸³, “poderoso”²⁸⁴, “absoluto”²⁸⁵ e acima de qualquer coisa: “não há regras que podem limitar você quando você encontra sua outra metade”²⁸⁶ (MEYER, 2009b, p. 123). Além disso, é apresentado como “um amor perfeito, sem as sombras de preocupações mesquinhas como desejos sexuais”²⁸⁷ (KOKOLLA, 2011, p. 171), um amor que não se centra na própria satisfação, mas nas necessidades do outro (considerando também o *imprint* com crianças, sobre o qual se esclarece, diversas vezes no enredo, que não há qualquer conotação sexual): “Não há algo romântico nisso, de jeito nenhum (...). E você faria qualquer coisa por ela, seria qualquer coisa por ela... Você se torna o que ela precisa, seja um protetor, ou um amante, ou um amigo, ou um irmão”²⁸⁸ (MEYER, 2009b, p. 176). Quando ocorre o *imprint* com Renesmee, tal experiência é descrita como uma espécie de transe místico, na narração de Jacob:

Tudo dentro de mim foi desfeito enquanto eu olhava fixamente para o pequeno rosto de porcelana da bebê meio-vampira, meio-humana. Todos os fios que me prendiam à minha vida foram picados rapidamente em pedaços, como cortar as cordas de um punhado de balões. Tudo o que me fazia quem eu era – meu amor pela garota morta no andar superior, meu amor pelo meu pai, minha lealdade por minha nova alcateia, meu amor por meus outros Irmãos, meu ódio por meus inimigos, minha casa, meu nome, meu *ser* – desconectaram de mim naquele segundo – *snip, snip, snip* – e flutuaram pelo espaço.

Eu não fui deixado à deriva. Uma nova corda me prendia onde eu estava.

Não uma corda, mas milhares. Não cordas, mas cabos de aço. Um milhão de cabos de aço todos me amarrando a uma coisa – ao real centro do universo.

Eu podia ver isso agora – como o universo rodopiava ao redor de um ponto. Eu nunca tinha visto a simetria do universo antes, mas agora ela era clara.

A gravidade da terra não me prendia mais ao lugar onde eu permanecia.

Era a bebê nos braços da vampira loira que me prendia agora.

Renesmee.²⁸⁹ (MEYER, 2008b, p. 360)

²⁸² No original: “commitment”.

²⁸³ No original: “adoration”.

²⁸⁴ No original: “powerful”.

²⁸⁵ No original: “absolut”.

²⁸⁶ No original: “there are no rules that can bind you when you find your other half”.

²⁸⁷ No original: “a perfect love, unclouded by petty concerns like sexual desires”.

²⁸⁸ No original: “There’s not romantic about it at all (...). And you would do anything for her, be anything for her... You become whatever she needs you to be, whether that’s a protector, or a lover, or a friend, or a brother”.

²⁸⁹ No original: “Everything inside me came undone as I stared at the tiny porcelain face of the half-vampire, half-human baby. All the lines that held me to my life were sliced apart in swift cuts, like clipping the strings to a bunch of ballons. Everything that made me who I was – my love for the dead girl upstairs, my love for my father, my loyalty to my new pack, the love for my other Brothers, my hatred for my enemies, my home, my name, my self – disconnected from me in that second – *snip, snip, snip* – and floated up into space.

I was not left drifting. A new string held me where I was.

Not one string, but a million. Not strings, but steel cables. A million of steel cables all tying me to one thing – to the very center of the universe.

I could see that now – how the universe swirled around one point. I’d never seen the symmetry of the universe before, but now it was plain.

É importante ressaltar que a noção de livre-arbítrio, essencial no sistema de crenças do mormonismo e presente na escolha ética dos Cullens por não se alimentarem de sangue humano, não se verifica na abordagem do amor, ao longo da saga. Tanto na descrição do encontro e relacionamento entre Bella e Edward, quanto no *imprint* dos lobisomens, especialmente no de Jacob, transcrito acima, o amor é colocado não como uma escolha, mas como predestinação (principalmente se pensarmos que Renesmee é literalmente uma recém-nascida, não há como ela ter escolhido Jacob). Algo pré-determinado para dar sentido à existência, o amor proporciona um despertar, uma consciência diversa do mundo e de si, o que se evidencia na própria linguagem do trecho acima, quando Jacob declara que não apenas seu sentimento de pertencimento a uma família e lealdade a uma comunidade, mas também sua própria identidade (seu nome, seu ser) são apagados naquele momento em que surge um novo ser, a partir do encontro com aquela com quem se terá a real e indestrutível experiência amorosa. Esta, portanto, configura-se como experiência religiosa/espiritual no sentido de levar à transcendência: dissolução dos limites do corpo, identidade, espaço e tempo.

Essa noção do amor como experiência transcendente tem seu ápice ao final da narrativa. Na última cena do livro, Bella permite que Edward leia sua mente, o que pode ser interpretado como uma entrega total, uma comunhão absoluta:

Algumas das memórias não eram claras – opacas memórias humanas, vistas por olhos fracos e ouvidas por ouvidos fracos (...) E as memórias significativas, perfeitamente evocadas: sua face quando eu abri meus olhos para minha **nova vida**, para o **infinito amanhecer da eternidade**... aquele primeiro beijo... aquela primeira noite...

Seus lábios, subitamente intensos contra os meus, quebraram minha concentração. (...)

“Oops, eu perdi!” eu suspirei.

(...)

“Nós temos bastante tempo para trabalhar nisso” eu recordei a ele.

“Para sempre, para sempre e para sempre,” ele murmurou.

“Isso soa totalmente certo para mim”.

E então nós continuamos **abençoadamente** em nosso pequeno, mas **perfeito** pedaço do **nosso para sempre**.²⁹⁰ (MEYER, 2008b, p. 753-754, grifos meus)

The gravity of the earth no longer tied me to the place where I stood.
It was the baby girl in the blond vampire’s arms that held me here now.
Renesmee”.

²⁹⁰ No original: “Some of the memories were not clear – dim human memories, seen through weak eyes and heard through weak ears (...). And the sharp memories, perfectly recalled: his face when I’d opened my eyes to my new life, to the endless dawn of immortality... that first kiss... that first night...

His lips, suddenly fierce against mine, broke my concentration. (...)

“Oops, I lost it!” I sighed.

(...)

“We have plenty of time to work on it,” I reminded him.

A imortalidade e plenitude alcançadas pela experiência amorosa evidenciam-se na expressão “perfeito pedaço da nossa eternidade”, em que a eternidade e imutabilidade dos amantes e do amor é definido como bênção (“blissfully”). Se a religião é considerada, entre outras funções, como uma forma de busca pelo que é eterno, ou seja, estável e definitivo e não à mercê das instabilidades da realidade social e histórica, o final da saga *Crepúsculo* reforça essa busca pela eternidade (última palavra da saga, destacada na cena final do último filme) através do amor. A expressão “new life”, que remete à condição vampiresca, também é utilizada nas religiões cristãs para se referir à vida após a conversão, considerada um despertar, um renascimento (de forma que, nos Estados Unidos da América, evangélicos convertidos se autodenominam “renascidos” [*born-again*]). Bella desperta para sua vida vampírica, que é referida como “o infinito amanhecer da eternidade”, o que remete novamente a termos utilizados nas religiões cristãs, em hinos e preces²⁹¹, para se referir à ressurreição (que dialogam com os relatos dos evangelhos²⁹², nos quais os discípulos têm a notícia da ressurreição na manhã do terceiro dia da morte de Jesus; e com a imagem do despertar para a Luz atemporal, a manhã infinita que seria a vida eterna com Deus). Portanto, ao contrário de ser a condenação a uma morte eterna, a transformação de Bella representa a ressurreição para uma vida eterna, em um mesmo, porém novo corpo, dotado da beleza e perfeição divinas, oposto ao putrefato cadáver permanente: na medida em que não há corrupção da alma, o corpo também não se corrompe. Nesse sentido, o final da saga remete às crenças mórmons sobre a ressurreição:

No Mormonismo, a vida eterna inclui a promessa de um corpo ressuscitado, perfeito, que Bella recebe quando ela dá sua vida para salvar sua filha. (...) Quase todos os Cristãos afirmam a ressurreição do corpo, mas pouco especularam sobre o que nós poderemos realmente fazer com estes corpos no além. O Mormonismo alimenta a ideia de que estes corpos serão fonte de força e prazer, de criação e procriação, de louvor e expressão de sexo conjugal – tudo o que Bella experiencia em seu novo estado²⁹³. (RIESS, 2009, p. 144-145)

“Forever and forever and forever,” he murmured.

“That sounds exactly right to me.”

And then we continued blissfully into this small but perfect piece of our forever”.

²⁹¹ Como exemplo, cito apenas (para não exaurir o leitor) trechos de dois cantos católicos e de um hino mórmon: 1. “E quando **amanhecer/ O dia eterno**, a plena visão/ Ressurgiremos por crer/ Nesta vida escondida no pão” (NAVARRO, Carlos Alberto; FARIAS, Valdeci. “Antes da morte e ressurreição de Jesus”, em *Canta Povo de Deus*. 2ª edição. Belo Horizonte: Instituto Santo Inácio (ISI), 1993, p. 98, grifos meus). 2. “**Nasceu o sol/ Lindo arrebol/ Manhã de luz**/ Porque Jesus/ Venceu a morte,/ Nos deu uma vida,/ Ressuscitou.” (OLIVEIRA, Osvaldo, em *Canta e Caminha*, canto nº 163. Laranjeiras do Sul (PR): GRAFISEL, p. 46, grifos meus). 3. “**Raia a aurora** na imensidão,/ **Desaparece a escuridão**;/ O triste mundo se enche de luz,/ Pois da morte eterna nos livra Jesus”. (MARTIN, Cevilla Durfee (1866–1948). “Manhã da Ressurreição”, em *Hinário da Igreja de Jesus Cristo dos Santos dos últimos dias*, Hino 118, disponível em <https://www.churchofjesuschrist.org/music/library/hymns/easter-morning?lang=por>, acesso em 23 abr. 2020, grifos meus).

²⁹² C.f. Mateus 28, 1-10; Marcos 16, 2-6; Lucas 24, 1-7; João 20, 1-10.

²⁹³ No original: “In Mormonism, eternal life includes the promise of a resurrected, perfect body, which Bella receives when she gives her life to save her child. (...) Almost all Christians affirm the resurrection of the body,

A cena do parto de Renesmee pode ser vista como a “crucificação” de Bella, pela crueza da descrição do que é definido pela própria narradora como “tortura”: “A realidade era vermelha, e eu me sentia como se eu estivesse sendo serrada ao meio, atingida por um ônibus, socada por um lutador premiado, pisoteada por touros e submersa em ácido, tudo ao mesmo tempo”²⁹⁴ (MEYER, 2008b, p. 369). É também a cena mais sanguinolenta dessa série que, assim como outras narrativas de vampiro destinadas a crianças e jovens, elimina os aspectos físicos da monstruosidade vampiresca para não os chocar. Mas a descrição de Bella vertendo sangue, convulsa, com suas costelas partidas e sentindo uma dor insuportável vão além do que é considerado mal-gosto por alguns críticos, mas tem a função de reforçar o “alto preço” de seu sacrifício: “ela abandona a si mesma para salvar outro, simbolizando o ensinamento de Cristo de que ‘maior amor não tem o homem que esse, que o homem dê a vida por seus amigos’ (João 15: 13)”²⁹⁵ (RIESS, 2009, p. 144). Depois de literalmente dar sua vida pela de Renesmee – pois o parto a levaria à morte se não fosse transformada em vampira e isso quase acontece – Bella desperta para sua nova vida no terceiro dia, assim como Cristo²⁹⁶.

A “vida nova” de Bella, como a própria narradora define em mais de uma passagem do volume final da saga, *Amanhecer*, torna-se um conto de fadas: “Edward sempre pensara que ele pertencia ao mundo das histórias de terror. É claro que eu sabia que ele estava totalmente errado. Era óbvio que ele pertencia a este lugar. Em um conto de fadas. E agora eu estava na história com ele”²⁹⁷ (MEYER, 2008b, p. 479) – interessante notar que a própria personagem enuncia o deslocamento, anteriormente analisado, dessa narrativa vampiresca do gênero de terror. O conto de fadas mais mencionado na saga é Branca de Neve, o que é bem significativo, pois esta come uma maçã envenenada (fruta associada ao mito de Adão e Eva, à perda da inocência, o que nos remete à capa do primeiro livro da saga), morre (o que nos remete à epígrafe do primeiro livro) e volta à vida pelo beijo do príncipe – algo semelhante ocorre com Bella, que morre enquanto humana e volta para seu “infinito amanhecer” pelo “beijo do

but few have speculated about what we might actually be doing with those bodies in the hereafter. Mormonism nourishes the idea that those bodies will be sources of strength and pleasure, of creation and procreation, of worship and marital sexual expression—all of which Bella experiences in her new state”.

²⁹⁴ No original: “Reality was red, and I felt like I was sawed in half, hit by a bus, punched by a prize fighter, trampled by bulls, and submerged in acid, all at the same time”.

²⁹⁵ No original: “she gives herself up to save another, typifying Christ’s teaching that ‘greater love hath no man than this, that a man lay down his life for his friends’ (John 15:13)”.

²⁹⁶ A referência temporal é percebida por uma fala de Alice, quando ela e Edward conversam pouco antes do despertar de Bella após sua transformação. Ao ser questionada pelo irmão do porque ela não previra que Bella sobreviveria no dia em que ela morre em seu estado humano, Alice afirma: “Eu não conseguia *ver* direito há dois dias atrás” [*I couldn’t see right two days ago*]. (MEYER, 2008b, p. 382, ênfase no original)

²⁹⁷ No original: “Edward had always thought that he belonged to the world of horror stories. Of course, I’d known he was dead wrong. It was obvious that he belonged here. In a fairy tale. And now I was in the story with him”.

vampiro” (as muitas mordidas que Edward lhe dá para acelerar a ação de seu “veneno” pelo corpo de Bella, para que ele agisse antes que seu coração parasse).

O conto de fadas ou conto maravilhoso é um gênero comumente associado à literatura infanto-juvenil (ZILBERMAN, 1998, p. 45), e que possui um caráter iniciático, na medida em que sua forma apresenta um herói-protagonista (não raro, uma criança ou um jovem) que é obrigado a sair (ou é retirado) de sua casa ou cidade, por receber missões ou provas, ou para reparar um dano; ao final, depois de vencer seus antagonistas e suas perseguições, o herói volta ao seu lugar de origem, detentor de um saber antes ignorado, adquirido em sua aventura. Essa estrutura, analisada mais detalhadamente em suas ações e personagens por Vladimir Propp em seu *Morfologia do conto maravilhoso*, teria, segundo o autor, sua origem em práticas comunitárias de povos primitivos: “pode-se pensar que um dos fundamentos básicos da composição dos contos, vale dizer, a *peregrinação*, reflita certas representações das viagens dos mortos” (PROPP, 2010, p. 106); em ritos fúnebres ou de iniciação sexual:

ao ciclo da iniciação pertencem os contos que falam das crianças perdidas no bosque, dos heróis perseguidos ou ajudados pela magia, dos lugares proibidos e outros elementos do mesmo tipo. No ciclo das representações da morte estão os contos que mostram a donzela raptada pelo dragão, os nascimentos e renascimentos milagrosos, as viagens no dorso de uma águia ou de um cavalo e outros motivos semelhantes. (MENDES, 2000, p. 23)

Podemos dizer que a saga *Crepúsculo* sugere esse caráter iniciático na sucessão dos títulos da saga (Bella vai do *Crepúsculo* ao *Amanhecer*, resistindo à noite escura da *Lua Nova* e vencendo as ambiguidades em *Eclipse*) e também ao relatar a jornada de Bella (que não deixa de incluir sua iniciação sexual e na vida após a morte), a qual, no início da narrativa, sentia-se vulnerável e deslocada, e, ao fim, torna-se forte e encontra seu lugar no mundo:

Era um sentimento estranho – não surpreendente, eu suponha, já que tudo parecia estranho agora – esse ser o melhor em alguma coisa. **Como humana, eu nunca tinha sido melhor em nada.** (...) Depois de dezoito anos de **mediocridade**, eu estava bem acostumada a ser mediana. Eu percebia agora que eu tinha desistido, há muito tempo, de qualquer aspiração de brilhar em qualquer coisa. Eu apenas fazia meu melhor com o que eu tinha, **quase nunca me encaixando em meu mundo.** Então, isso era realmente diferente. **Eu era incrível agora** – para eles e para mim mesma. **Era como se eu tivesse nascido para ser uma vampira.** A ideia me fez ter vontade de rir, mas também me deu vontade de cantar. **Eu tinha achado meu verdadeiro lugar no mundo, o lugar em que eu me encaixava, o lugar onde eu brilhava.**²⁹⁸ (MEYER, 2008b, p. 523-524, grifos meus)

²⁹⁸ No original: “It was a strange felling – not surprising, I supposed, since everything felt strange now – this being a natural at something. As a human, I’d never been besta t anything. (...) After eighteen years of mediocrity, I was pretty used to being average. I realized now that I’d long ago given up any aspirations of shining at anything. I just did the best with what I had, never quite fitting into my world.

Na passagem em questão, Bella está maravilhada por brilhar à luz do sol, característica dos Cullens, contrariando a tradição de que vampiros, como criaturas das trevas, não suportam e até morrem ao contato com a luz solar. Porém, Bella não brilha apenas literalmente, mas simbolicamente. Ao tornar-se vampira, ela também revela um dom sobrenatural (relacionado à sua característica humana de amar e proteger: ela é um “escudo”, ou seja, tem o dom de proteger a si mesma e estender uma “redoma” de proteção sobre as pessoas a seu redor) e, sobretudo, demonstra força e autocontrole superiores a todos os Cullens, ainda que, para uma vampira recém-nascida, era previsto que ela se tornaria um monstro, tamanho o descontrole em relação à sede do sangue. Mas Bella se mostra, nesse aspecto, uma vampira superior:

Espera, eu pensei enquanto o tremor desabrochava em um calor, uma ânsia. Não era para eu supostamente perder isso? Desistir desse sentimento não era parte da barganha?

Eu era uma vampira recém-nascida. (...) e eu sabia o que ser uma recém-nascida implicava. Emoções e desejos humanos voltariam para mim mais tarde de alguma forma, mas eu tinha aceitado que eu não os sentiria no começo. Apenas sede. Esse era o acordo, o preço. Eu tinha concordado em pagá-lo²⁹⁹. (MEYER, 2008b, p. 392, ênfase no original)

Embora Bella tenha concordado em pagar esse preço, ele não é cobrado. Bella conserva seus sentidos e sentimentos humanos e, por conta de seu elevado autocontrole, tão incomum entre vampiros recém-nascidos que os Cullens se perguntam se é um dom ou vem do fato de Bella ter escolhido e se preparado para a condição vampíresca (MEYER, 2008b, p. 465-466), ela consegue controlar sua sede por sangue e conviver com humanos. Assim, Bella continua convivendo com Jacob, com seu pai e com alguns amigos da tribo Quileute; em suma, não perde seus vínculos com sua vida humana progressa, com a sociedade.

Portanto, o sentido mais evidente da comparação de sua história com um conto de fadas explicita a condição vampírica como um estado no qual Bella conquista absolutamente tudo o que deseja:

So this was really different. I was amazing now – to them and to myself. It was like I had been born to be a vampire. The idea made me want to laugh, but also made me want to sing. I had found my true place in the world, the place I fit, the place I shined”.

²⁹⁹ No original: “Wait, I thought as the trembling, blossomed into a warmth, a yearning. Wasn’t supposed to lose this? Wasn’t giving up this feeling a part of the bargain?”

I was a newborn vampire. (...) And I knew what being a newborn entailed. Human emotions and longings would come back to me later in some form, but I’d accepted that I would not feel them in the beginning. Only thirst. That was the deal, the price. I’d agreed to pay it”.

Mas na quarta parte da saga, Bella consegue ter tudo – maternidade de um único filho, força sobre-humana e imortalidade, e uma alma gêmea perfeita em Edward – e ela pode desfrutar essas bênçãos pela eternidade. Aqui a série de história de amor tropeça em algo mais substancial: uma ruminção no contexto social da vida eterna. (...) Bella então entra em um mundo pós-ressurreição, e ela traz seu marido e sua filha com ela. Ademais, no Mormonismo, ressurreição ocorre no contexto de relacionamento, não solidão. Bella aproveita seu novo corpo na companhia de seu círculo imediato de Edward e Renesmee, mas também no seio de sua nova família, os Cullens.³⁰⁰ (RIESS, 2009, p. 144-145)

Bella não apenas conquista força, beleza, riqueza e imortalidade, e vivencia a maternidade (algo negado às demais vampiras) com sua nova família, mas seu Éden ou conto de fadas também inclui sua antiga família. O “felizes para sempre” de Bella não inclui apenas Edward, mas todos os que ama: ela não perde nada nem ninguém ao passar para a vida vampiresca.

2.3. Os vampiros de Vianco: vilões e super-heróis

Um retrato bem diverso do conto de fadas descrito por Bella em *Crepúsculo* se encontra na série de André Vianco, *Os sete*, publicada apenas no Brasil e cujos primeiros volumes, como vimos na introdução dessa tese, antecedem a primeira publicação de Meyer. Embora ambas as publicações sejam narrativas vampirescas destinadas ao público jovem adulto, há diferenças significativas na estrutura narrativa e na representação dos vampiros nas duas obras.

Apesar de *Os sete* ser uma série destinada a um público jovem adulto, é importante considerar que tanto o narratário quanto a seriação dos romances de Vianco diferem em relação a *Crepúsculo*. Nesta, a relação amorosa entre Bella e Edward, sempre enfrentando obstáculos pela condição vampiresca deste e todos os perigos e impasses advindos dessa condição, é o foco principal do enredo, e, mesmo entrecortado por linhas de ação diversas em cada volume, mantém-se em uma continuidade do começo ao fim da saga. Já na de Vianco, as primeiras narrativas, *O senhor da chuva* e *Os sete*, conservam uma certa independência, em relação ao enredo: a primeira apresenta a história de uma batalha cósmica, uma luta entre anjos e demônios

³⁰⁰ No original: “But in the fourth installment of the saga, Bella gets to have it all—motherhood of a unique child, superhuman strength and immortality, and a perfect soul mate in Edward—and she can enjoy these blessings for eternity. Here the series’ love story trips over something more substantial: a rumination on the social context of eternal life. (...) Bella then enters a postresurrection world, and she brings her husband and daughter with her. Moreover, in Mormonism, resurrection occurs in the context of relationship, not aloneness. Bella enjoys her new body in the company of her immediate circle of Edward and Renesmee, but also in the bosom of her new family, the Cullens”.

que acaba interferindo nas vidas humanas, em uma cidade do interior de São Paulo; a segunda, a história de sete vampiros descobertos em uma caravela portuguesa afundada no século XVI no litoral do Rio Grande do Sul, e como, depois de espalharem o terror, eles serão derrotados por um jovem, Tiago, seus amigos e uma força-tarefa do exército. Não há um único personagem em comum entre os dois livros, embora haja algumas temáticas comuns e, no primeiro, encontremos algumas explicações para fenômenos que são mencionados no segundo, como a origem dos vampiros na Batalha Negra (conforme explicaremos mais detalhadamente no terceiro capítulo desta tese). Entre o segundo e o terceiro volume da série, *Sétimo*, encontramos uma continuidade em relação ao enredo, já que este se inicia onde termina o segundo: o encontro do vampiro Sétimo em um hotel abandonado; toda a narrativa desenvolve-se em torno de seu desejo de formar um exército de vampiros, tanto para estabelecer seu poder na “nova terra”, quanto para derrotar o bando de Afonso (Lobo), um vampiro-lobisomem que o teme e odeia. Os três volumes seguintes, a trilogia *O turno da noite*, formam uma sequência no fato de apresentarem personagens presentes nos livros anteriores, os “filhos” de Sétimo e de Lobo, e até personagens de *O senhor da chuva*, como o vampiro Samuel e os anjos Thal e Gregório – mas desenvolve um enredo relativamente independente dos 3 primeiros livros, e são integrados entre si (tanto que são publicados em volume único em 2008).

Em relação ao narratário, é perceptível que as narrativas de Vianco não se direcionam a um público juvenil adolescente, mas a um público de adultos jovens, o que se evidencia na abordagem da sexualidade e da violência na série *Os sete*. Diferentemente dos livros de Meyer, que se encaixam nos padrões de tutelamento (de pais, professores ou outros adultos responsáveis por acompanhar a adequação ou não da leitura dos jovens), pela ausência de palavrões, consumo de álcool e outras drogas e descrições explícitas de sexo³⁰¹, os livros de Vianco apresentam todas essas características. Presume-se, portanto, que a expressão *jovem adulto*, importada e traduzida do inglês estadunidense, não equivale *young adult* a adolescentes, como ocorre no mercado editorial americano, já que a expressão *literature for young people*, nos Estados Unidos, é amplamente utilizada para se referir à produção voltada para crianças e pré-adolescentes, equivalendo, no mercado editorial brasileiro, aos termos *literatura infanto-juvenil* e *literatura juvenil* – gêneros bastante associados ao tutelamento de pais e professores, e a um direcionamento educativo e/ou escolar, conforme abordado na primeira seção deste capítulo. No Brasil, diferentemente, o termo *young adult* é associado a uma literatura de

³⁰¹ Segundo McGeough (2010, p. 93), Meyer faz um esforço para manter *Crepúsculo* nos padrões de tutelamento dos pais, ao evitar descrições detalhadas de sexo entre os personagens. [No original: “Admittedly, Meyer may have sidestepped the nitty, sexy details in an effort to keep Twilight PG-rated”].

entretenimento, raramente escolhida por pais, por razões psico-educativas, ou professores, por razões didáticas – ao contrário, por muitos desses livros (como é o caso das sagas aqui analisadas) serem *best-sellers*, são muitas vezes criticados e até desaconselhados por professores. Em suma, a *literatura para o jovem adulto* de Vianco, na série aqui analisada, provavelmente pressupõe um leitor jovem, mas que tenha autonomia na escolha de suas leituras, que não seriam censuradas por abordarem de forma explícita a morte, a criminalidade, a violência brutal, o consumo de drogas e o sexo – temas e abordagens muito mais afins à literatura destinada a adultos e raramente encontrados em produções rotuladas como literatura juvenil, no Brasil. Essa constatação nos interessa particularmente na análise comparativa da imagem dos vampiros no universo ficcional de Meyer e Vianco: enquanto em *Crepúsculo* o vampiro é domesticado e suas características cadavéricas, monstruosas e eróticas são atenuadas em uma narrativa “perfeitamente adequada” para adolescentes, na série *Os sete*, essas características são mantidas, provavelmente, sem a preocupação com o já referido tutelamento do público adolescente.

Entretanto, a série de Vianco apresenta, sobretudo em seus volumes finais, que compõem *O turno da noite*, alguns traços do romance para o jovem adulto descritos na primeira parte deste capítulo. Vários de seus personagens são adolescentes ou estão no limiar entre a adolescência e a vida adulta e, em *Sétimo* e *O turno da noite*, são representados em uma postura de fragilidade que os leva a serem vítimas dos vampiros e a ingressarem, contra a sua vontade, na “vida escura”. Um exemplo claro disso é a personagem de Yuli, que, com seu namorado, Marcos, é atacada pelo vampiro Lobo. Ao fugir do Exército (que caçava vampiros e lobisomens como “infectos”), Yuli procura sua família, sendo descrita sua condição de vulnerabilidade e a nostalgia de sua vida de adolescente:

Sentia-se acuada e com medo da própria sombra. Um veleiro solto, que perdeu a âncora e o farol, subindo e descendo nas vagas de um oceano gigantesco, em meio a nevoeiro e tempestade. Queria voltar para o Rio Grande do Sul e para sua família. Queria voltar para o colégio e voltar a ver os amigos (...).

- Eu tô voltando pra casa, pai.

- Yuli, diz onde tu está, minha filha. Por que tu fez isso com a gente, guria? Sumir tantos dias?

- Se eu conseguir... eu explico, papai. – choramingou a garota, afastando-se do fone, já pensando em não ficar muito tempo na linha para não ser rastreada nem nada. Não queria a família comprometida com toda aquela balbúrdia que estava na televisão.

Yuli desligou o aparelho e agachou-se chorando. Abaixou a cabeça, deixando os cabelos escorrerem para a frente. Arfava, tomada de emoção, angústia e saudade. (VIANCO, 2009b, p. 218/220).

Se no trecho Yuli apresenta a imagem do adolescente frágil e a necessidade de proteção da família, outras passagens do romance abordam essa relação de forma absolutamente diversa, focalizando a relação entre conflitos familiares e problemas comuns a essa faixa etária:

Queria encher o copo mais uma vez. Estava de saco cheio. Não aguentava mais aquela vida. Os pais não o aguentavam mais. O professor do cursinho não aguentava mais. (...) Nunca iria entrar para a faculdade. Já tinha falhado em dois vestibulares. Quase vinte anos, e os pais o tratavam como um moleque de dezesseis. Se pudesse, fugiria. Idiotas. A mãe, infiel. O pai, infiel. Tudo pró-forma. Para a família, para os amigos, tudo bem. (...) Nunca na vida faria nada. Era um imprestável. Um beberrão. Queria chegar ao bar. Queria mais um copo de vodka com laranja. Queria cair na calçada. Fugir do pai estúpido e da mãe falsa. (...) Ia aceitar a proposta do Carlão. Ser instrutor na academia de musculação. Era disso que gostava. Malhar. Puxar ferro. (...) Força. Exercícios. Olhos das mulheres. Famintas. Interessadas. Há muito não era mais o Agnaldinho. O menino mirrado e desinteressante. Era o Naldão. (VIANCO, 2009b, p. 143)

O trecho, que apresenta a personagem de Agnaldo, que se tornará o “general” de Sétimo, coloca alguns temas caros à literatura para o jovem adulto, como o conflito com as instituições, como a família, a ausência de papéis adultos positivos e falta de perspectivas do jovem contemporâneo, que não vê um sentido nem utilidade em sua vida e acaba compensando isso no abuso de álcool e outras drogas. O trecho também sugere a pressão da supervalorização da aparência física e seus restritos padrões de beleza sobre os jovens contemporâneos (tema também abordado, de forma mais incisiva, na saga *Crepúsculo*, como analisamos na segunda seção deste capítulo).

Assim como em *Crepúsculo*, esse tema aparece associado a padrões de consumo. No início de *O turno da noite – os filhos de Sétimo*, Ignácio oferece aos jovens, para convencê-los a trabalhar para ele na Jugular, sua “agência” de matadores profissionais, um apartamento mobiliado, uma conta bancária com um gráudo adiantamento de salário e limusines para seu deslocamento pessoal (VIANCO, 2008b, p. 23-25). Coloca-se, portanto, na narrativa, a já referida associação entre a vida vampírica e o “sonho da plenitude sem esforço” (embora, em *Crepúsculo*, isso seja ainda mais evidente, pois, em *O turno da noite*, há um preço, um “trabalho” a ser cumprido). A associação entre esse sonho e a visão de mundo adolescente se explicita na descrição das reações de Patrícia:

Patrícia não vinha de uma família abastada, mas seus olhos sabiam reconhecer coisa fina. (...) Estava numa casa chique. (...) A garota vampira voltou para o quarto (...). Quando abriu a porta corredeira do móvel, teve uma grata surpresa. Aquilo era mais que um guarda-roupa. Era o sonho de consumo de qualquer adolescente na sua idade. Gavetas e compartimentos estavam abarrotados de roupas, apetrechos e acessórios para seu número de manequim. Patrícia levou a mão à boca e soltou um sussurro. A sapateira contava com duas dúzias de calçados novinhos em folha. (...)

(...) Mirou-se no espelho. Não considerava-se exatamente vaidosa, mas diachos! Como aquelas roupas lhe caíam bem! Estava se sentindo uma rainha. Uma rainha sombria e encerrada num castelo frio. (VIANCO, 2008b, p. 32-33)

Assim como Bella, Patrícia se reconhecerá mais bonita e sedutora em sua condição de vampira do que quando humana: “Estava encantada. Não conseguia nem piscar. Seus olhos ficaram ainda mais brilhantes. Sua pele branca agora não causaria tanto asco a um desavisado. Estava linda, radiante” (VIANCO, 2008b, p. 75). Diferentemente dos “vampiros do Douro”, cuja caracterização discutiremos a seguir, os do “turno da noite” são jovens, belos e sedutores. Há, nos três últimos livros da série, uma atenuação dos aspectos monstruosos e cadavéricos dos vampiros, bem como a adesão do ponto de vista dos personagens jovens em vários pontos – e não é impossível supor nisso a influência dos livros de Meyer, já que os volumes finais da série de Vianco são publicados depois dos dois primeiros volumes da saga *Crepúsculo*. Em *O turno da noite*, há uma maior presença de personagens na adolescência, como os vampiros-lobisomens filhos de Afonso (Leonardo, Mari, Jorginho (Ginho), Marcos e Yuli) e os integrantes do quarteto de assassinos profissionais que compõem o “turno da noite”: Patrícia, Raul, Alexandre e Bruno. No início de *O turno da noite – os filhos de Sétimo*, Ignácio assume o papel de mentor desses jovens vampiros, assemelhando-se ao papel do adulto diante do adolescente. Isso se evidencia quando ele, no capítulo 5, faz preleções sobre comportamento, sobre a importância do conhecimento e da leitura – há um tom didático, formativo que parece se dirigir não apenas às personagens, mas aos supostos leitores:

“- Patrícia... Patrícia. Não grite com os mais velhos. Nós devemos nos respeitar mutuamente. Somos do mesmo tipo. Somos da mesma carne. De mais a mais, odeio escândalos... (...) Vocês estão interpretando mal. Estão menosprezando meu conhecimento. Reuni, nessas poucas páginas, muito. Vocês têm em mãos a essência que deve preencher um bom vampiro. Um resumo de erros e acertos acumulados em mais de 500 anos de anotações. Leiam, crianças, leiam. A literatura é o melhor caminho para o conhecimento e autodescobrimento.

(...)

Todos gostam de música, de cinema, de paquera, de barzinhos... mas nenhum tem como passatempo predileto a leitura. É isso que está faltando a vocês jovens! São impacientes! Leiam e sorvam sabedoria das páginas que entreguei. Conseguem fazer isso com qualquer livro, sabiam? Por pior que seja a literatura, ao menos irá exercitar seu poder de contextualização, interpretação, quiçá reflexão. Oxalá que todos os jovens fossem bons leitores. (VIANCO, 2008b, p. 49-50)

O tom didático e moralizante aparece em vários outros momentos da saga, na fala de Ignácio, de outros personagens ou no discurso do narrador. Porém, se a série apresenta personagens jovens e várias referências ao universo cultural da juventude do final dos anos 1990 e início dos anos 2000 (como marcas de roupa como Fórum; canções e bandas como

Knocking on heaven's door, de Guns'n'Roses, *Losing my religion*, de R.E.M. e *Calada Noite Preta*, de Vange Leonel (música de abertura da novela *Vamp*); o canal MTV e a rede social *Orkut*) e questões concernentes a essa faixa etária (nem sempre apresentadas no tom didático observado no trecho acima), ela o faz pontualmente, já que não há, na obra, a perspectiva narrativa do adolescente, nem um aprofundamento de tais questões a partir dessa perspectiva.

Um dos aspectos estruturais que evidencia isso é o foco narrativo da série de Vianco. Enquanto a narrativa de Meyer, narrada em 1ª pessoa pela protagonista, Bella, centra-se em suas questões emotivas e comportamentais, a narrativa de Vianco, narrada em 3ª pessoa, centra-se em um enredo cujo foco é a ação dos vampiros (contra humanos e em rixas entre si) e sua perseguição (pelos humanos e entre si). Assim, a série de Vianco se identifica menos com o romance de formação ou de educação sentimental, bastante afim à literatura juvenil³⁰², e se aproxima, como veremos em algumas características do enredo, às narrativas de terror e de aventura.

O mote inicial da série – a descoberta de uma caravela portuguesa afundada no século XVI, com uma enorme e misteriosa caixa de prata onde se encontram 7 cadáveres ressequidos – já anuncia a identificação do romance com os gêneros acima citados, o que é reforçado com uma inscrição, em três línguas (português, espanhol e inglês), gravada na caixa: “Nobres homens de bem, jamais ouseis profanar este túmulo maldito. Aqui estão sepultados demônios viciados no mal e aqui devem permanecer eternamente. Que o Santo Deus e o Santo Papa vos protejam” (VIANCO, 2009a, p. 27).

Encontra-se, portanto, nesse início, uma referência ao tom tradicional de advertência das narrativas vampirescas do século XIX, e ao mesmo tempo, dos filmes de aventura hollywoodianos (em que tais advertências eram comuns em artefatos históricos

³⁰² R. S. Trites (2000, pos. 211) também aponta uma relação entre a literatura para o jovem adulto e o romance romântico de formação ou educação sentimental: “A literatura para o jovem adulto compartilha muitas características dos livros vendidos para adultos sobre adolescentes. A maior intersecção entre estes dois conjuntos envolve vários tipos de romance sobre o processo de amadurecimento, incluindo o *Entwicklungsroman*, que é uma ampla categoria de romances nos quais um personagem adolescente cresce, e o *Bildungsroman*, que é um tipo de romance correlato, no qual o adolescente amadurece para a vida adulta. *Entwicklungsromane* podem ser pensados como romances de crescimento ou desenvolvimento, enquanto *Bildungsromane* são romances de amadurecimento, que são muitas vezes referidos como ‘romances de aprendizado’”. [No original: “Young adult literature shares many characteristics with books marketed to adults about adolescents. The major intersections between these two sets involve various types of novels about the maturation process, including the *Entwicklungsroman*, which is a broad category of novels in which an adolescent character grows, and the *Bildungsroman*, which is a related type of novel in which the adolescent matures to adulthood. *Entwicklungsromane* can be thought of as novels of growth or development, whereas *Bildungsromane* are coming-of-age novels that are sometimes referred to as ‘apprenticeship novels’”].

encontrados por exploradores). Esse tom reaparece em outros momentos ao longo da série, de forma até mais explícita, como no início de *O turno da noite III – O livro de Jó*:

Essa tal vida eterna é uma pena a se cumprir, sem direito a banhos de sol, sem *habeas corpus* nem indulto de Natal. (...) Muitos flertam e namoram com a ideia e a possibilidade de receberem o abraço de um imortal e viver irmanado aos seres da escuridão. Alguma vez você já parou para pensar no que é ser um vampiro? (...) É isso mesmo que você quer? Viver à custa de assassínios, almas penadas rondando suas horas de transe, um trilho de morte atado aos seus pés como grilhões aos pés dos condenados? Depois será perseguido pelas ruas, será apontado como um monstro, será caçado feito um demônio. (VIANCO, 2008b, p. 542)

No trecho, nota-se uma explicitação da voz do narrador, que se dirige diretamente ao narratário, de forma que a advertência difere da comumente encontrada nos contos e romances oitocentistas: enquanto nestes advertia-se sobre o perigo representado pelos vampiros (por mais irreal, fantástico que ele pudesse parecer), aqui adverte-se um possível leitor fascinado, que desejasse se tornar um vampiro, sobre as mazelas dessa “vida eterna”. Assim, o trecho dialoga com um elemento bastante presente nas narrativas vampirescas pós-modernas: a mistura do temor com o fascínio pelos “seres da escuridão”, com o desejo de tonar-se um deles.

Outro aspecto que aproxima a série das narrativas de aventura e de terror é a caracterização dos vampiros em *Os sete* e *Sétimo*. Já de início, os vampiros são descritos como cadáveres, e assim são vistos pelos personagens, que ainda não sabem se tratar de mortos-vivos (o que os leitores já sabem, e essa diferença de conhecimento sobre os perigos pelos quais os personagens passam e desconhecem também é um dos recursos da narrativa de terror). O insólito se interpõe na narrativa quando um dos cadáveres começa a sofrer um processo de regeneração (motivado por poucas gotas do sangue de Eliana, que se cortara na abertura da caixa) que culmina no seu “despertar”. Trata-se de Inverno, que, ao sair do laboratório, leva um dos outros cadáveres com ele (que, depois viremos a saber tratar-se de Sétimo) e volta para “acordar” os demais. Assim, o resgate dos “irmãos” (retidos pela universidade) por Inverno e sua perseguição de Eliana (considerada a “mãe” que lhes restituiu a vida), bem como a proteção dela por Tiago constituem a mola motriz do enredo de *Os sete*.

Cada um desses vampiros possui poderes que são concedidos pelo Diabo (conforme veremos mais detalhadamente no próximo capítulo, aos “sete do Douro” e a Tiago) ou seja, a condição vampírica em si não garante esses superpoderes, assim como na saga *Crepúsculo*, em que há vampiros com e sem dons ou poderes especiais, que são provenientes da sua natureza, e não de entes sobrenaturais. O poder de cada vampiro, em *Os sete*, relaciona-se à sua alcunha:

Guilherme é Inverno por ter o poder de congelar; Manuel é Acordador, pois pode “acordar” os mortos, dando-lhes a chance de voltar brevemente à vida antes de ir para o “Vale Negro”, local de uma vida pós-morte; Afonso é Lobo, pois é também um lobisomem, e, ao se transformar em um gigantesco lobo, ganha uma força invencível; Fernando é Espelho por ter o poder de tomar a forma de qualquer pessoa; Batista é Tempestade, pois produz esse fenômeno meteorológico (VIANCO, 2009a, p. 284). Dois dos vampiros têm nomes que não remetem exatamente aos seus poderes: Miguel, cujo apelido é Gentil, por seu temperamento benévolo, tem o poder de parar o tempo, mas só consegue fazê-lo uma vez no ciclo lunar; Sétimo, o único denominado apenas pela alcunha inexplicada, sem nome humano, é o mais poderoso e temido pelos demais: tem o poder de se transformar em uma fera alada, pode voar inclusive à luz do dia (que aniquila os demais vampiros), é extremamente forte e persuasivo. Traído pelo grupo, inclusive pelo irmão, Gentil, é entregue como escravo ao demônio. Porém, os detalhes sobre Sétimo só são revelados no final de *Os sete*, e a maior parte deles, no terceiro volume da série, ao qual o personagem dá título – um recurso que aumenta a curiosidade do leitor, que, durante a leitura de *Os sete*, acompanha os demais personagens vampiros temerem que Sétimo desperte sem saber exatamente por quê.

Os vampiros de Vianco apresentam muitas características tradicionais, com alguns acréscimos: são hematófagos, têm aversão ao alho (com o detalhe de que a ingestão do alho por humanos contamina o seu sangue, que, ao ser ingerido pelos vampiros, dá-lhes uma espécie de intoxicação instantânea, que os enfraquece); escondem-se da luz do dia, que lhes é fatal, pois seus corpos explodem ao sol; temem estacas, que não os matam, mas os imobilizam: são exterminados apenas se decapitados ou queimados, conforme as narrativas folclóricas medievais analisadas no primeiro capítulo. Entretanto, uma das inovações da caracterização vampiresca em Vianco são os poderes acima descritos, pois, embora os vampiros míticos e os presentes na literatura do século XIX já tivessem poderes – como os de transformarem-se em animais ou em neblina, passar por frestas e fechaduras, trespassar paredes, dominar a mente das suas vítimas para imobilizá-las ou forçá-las a agir conforme a vontade deles –, os vampiros de Vianco possuem “superpoderes”, isto é, habilidades semelhantes às apresentadas pelos super-heróis das HQs americanas pós 1950, como transformar a matéria, o clima e agir sobre a passagem do tempo.

Assim como em *Crepúsculo*, há em *Os sete* a ideia de que a condição vampírica é superior à humana: “Para Manuel, a curiosidade aguçava-lhe a razão vampírica. Havia mais e mais coisas para organizar e catalogar em sua mente privilegiada de capacidade de dedução e

compreensão superior à dos simples mortais” (VIANCO, 2009a, p. 233). Porém, na série de Meyer, os poderes dos vampiros não dependem de sua alimentação sanguínea, e tal superioridade faz com que os vampiros nunca se sintam ameaçados pelos humanos, ao contrário dos de Vianco, que temem suas armas modernas, além dos perigos tradicionais, como o alho e o sol; e até seus poderes têm sua eficácia submetida à ingestão de sangue humano: “Eles não poderiam utilizar a velocidade de vampiro. Estavam muito fracos. Mesmo ele e Manuel, que já haviam tomado sangue humano (...) sabiam que não poderiam utilizar este recurso por mais de alguns minutos no mesmo dia. Não sem se reabastecer de sangue. Ficariam esgotados, vulneráveis” (VIANCO, 2009a, p. 216).

Nesse sentido, a representação dos “sete do Douro” é tradicional (já que vampiros folclóricos não são invencíveis, mas destrutíveis), assim como em outros aspectos que reforçam suas características monstruosas. Embora conhecidos por esta alcunha por serem provenientes desta região de Portugal, onde, no século XVI, possuíam um castelo, ou seja, eram nobres, eles não se configuram como vampiros civilizados, que frequentavam reuniões e festas, como Lord Ruthven; ao contrário, viviam isolados neste castelo, de onde só saíam à noite para caçar humanos, preferencialmente em vilas vizinhas, para não chamar atenção; em suma, eram seres marginais: “Eles matavam por sangue. Eles andavam à noite. Eles dormiam em celas escuras (...). Seus corações não pulsavam. Tinham poderes sobrenaturais para defender-se da fúria dos mortais, dos caçadores, dos exterminadores.” (VIANCO, 2009a, p.109). Além disso, os vampiros de Vianco, embora vivam em grupos, não possuem um sentimento de família, como ocorre com os Cullens. Os “filhos” de Sétimo e Afonso não têm relações afetivas entre si, nem com seus “pais”, podendo ocorrer o contrário: Leonardo odeia Afonso e “esperava a oportunidade certa para acabar com o líder e tomar conta do bando. Iria conduzi-los à sua maneira. Era sua vingança contra o vampiro português que o retirara de sua saudosa vida ordinária” (VIANCO, 2009b, p. 299). Isso se altera ligeiramente nos últimos volumes da série: os vampiros do “turno da noite”, embora não constituam uma família hierarquizada e unida por preceitos morais como os Cullens, desenvolvem relações de afeto, amizade e cooperação mútua, e Patrícia chega a chamar o grupo de “família” (VIANCO, 2008b, p. 535).

A representação dos vampiros como monstros se dá tanto por aspectos físicos, em que se enumeram as características animais, conforme a seguinte descrição de Acordador...

As pálpebras do regenerado voltaram a estremecer, abrindo e revelando um par de olhos sinistros e mais congelantes que aquele frio assombrado. Suas pupilas estavam vermelhas, e os dentes caninos, expostos. Manuel abriu a boca de maneira feroz, produzindo um grunhido, assemelhando-se a um cão enraivecido. Aquela caricatura

paralisaria o mais valente ser humano, mas de Inverno extraiu apenas um sorriso gentil. (...) O regenerado levantou-se de forma espectral. (VIANCO, 2009a, p. 95)

... quanto por aspectos morais, em que são descritos como assassinos frios e cruéis, sem apresentar qualquer tipo de compaixão por suas vítimas, conforme explicita essa fala de Lobo a César: “Deixo-te vivo agora, ó gajo, para que no futuro venha te buscar e te matar de maneira doentia e sofrida. Quero que até esse dia a agonia e o medo reinem em teu coração” (ibidem, p. 347). No caso de Inverno, ele “gostava de fazer jus” aos títulos de “monstro feroz” e “diabo malvado”: “Afinal, era ou não era um vampiro? Sim, era um vampiro. E dos maus. Bem diferente de Miguel, o Gentil. Miguel, o molenga. Aquele defensorzinho de mulheres” (VIANCO, 2009a, p. 88). O trecho, em discurso indireto livre, traz dois implícitos: a partir da pergunta inicial, que “ser vampiro” é ser monstruoso e mau, e que tal malignidade é sinônimo de força, já que Gentil é colocado como “molenga”, por defender humanos, especialmente mulheres. Entre os “sete”, ele é o único que foge da representação exclusivamente monstruosa e se apresenta de forma humanizada/civilizada, desde sua descrição física, que sugere ingenuidade: um rosto com “ar de menino, de rapazola grande e que muito ainda tinha a aprender nessa vida” (VIANCO, 2009a, p. 227). Nota-se nesse personagem uma semelhança com o Louis, de Anne Rice, pois, além de ser um vampiro que não quer e não gosta de matar pessoas para alimentar-se delas, definindo-se como alguém que tinha “aversão à maldade” (VIANCO, 2009a, p. 231), Gentil também demonstra apreço pela cultura, pela literatura, pela arte: “Decidi passar minha eternidade estudando o que os humanos estudavam. Aprendi a ler, a escrever e buscava conhecimento” (ibidem, p. 279).

Ao longo da série, há outras exceções: Tiago, Eliana, Patrícia, Yuli são vampiros, mas têm momentos de bondade e são capazes de sentir compaixão dos humanos e se sentem culpados ao matá-los. Mas, predominantemente, em *Os sete e Sétimo*, vampiros são descritos como predadores cruéis; Sétimo e seus “filhos”, por sua vez, com exceção de Patrícia, como “criaturas malditas, de dentes afiados e pontiagudos, assassinas por natureza” (VIANCO, 2009b, p. 429). Em *O turno da noite*, reforça-se bastante a natureza assassina dos vampiros, ainda que alguns deles tenham crises de consciência por matarem humanos. Em muitas passagens, explicita-se que eles não apenas dependem do sangue humano para sobreviver, mas se comprazem na “caça”, no ato de matar (ainda que sintam culpa depois), conforme explicita esse diálogo entre Bruno e Alexandre:

- Senti desejo. Gana. Vontade de pular em cima daqueles caras. Estou me remoendo por dentro porque sei que eu queria acabar com eles. Eu queria matar cada um deles.

- É duro admitir, cambada, mas o lance é que a gente tá pegando gosto pela morte, pelo sangue jorrando dentro do nosso corpo encantado. (...) Era como se o medo dele entrasse pelos meus olhos, por minhas narinas. Eu estava babando para acabar com o infeliz. (...) O cheiro do medo é algo que entra no nosso nariz e atíça o nosso desejo. (VIANCO, 2009b, p. 240-241)

O tema da alimentação sanguínea, portanto, apresenta-se de forma completamente diversa em relação à saga *Crepúsculo* – ao contrário da renúncia do sangue, os termos *desejo*, *gana*, *babando* enfatizam a volúpia do sangue, que, nessa série, está intimamente associada à violência – o medo da vítima e seu sofrimento são uma espécie de afrodisíaco (*atiçam o nosso desejo*) e desencadeiam prazer nesses vampiros, sugerindo o sadismo como uma característica da condição vampírica, no universo de Vianco. Há, portanto, uma dimensão erótica na alimentação sanguínea; porém, ela não se constitui na associação entre a mordida do vampiro e o ato sexual (como ocorre nas muitas narrativas já analisadas nesse trabalho), mas entre aquela e o ato de matar – há portanto, não só uma volúpia do sangue, mas uma volúpia da morte, da destruição do outro.

É importante ressaltar que a série não apresenta apenas essa representação da transformação vampírica; entretanto, algo recorrente é o fato de não haver, nesse ato de transformação, a comum associação entre a sucção sanguínea e o sexo. Considerando que, numericamente, a maioria dos personagens da série são homens, e os personagens principais dos diversos volumes da série são masculinos (apenas em *O turno da noite* há o protagonismo de uma mulher, como Patrícia), podemos considerar que a ausência da associação entre sucção sanguínea e sexo é consequência da visão heteronormativa preponderante nesse universo ficcional. Não há descrições de desejo sexual entre vampiros e suas vítimas, quando elas são homens – nessa visão heteronormativa, a libido de um homem por outro só é possível no desejo de matá-lo. Além disso, o erotismo na obra de Vianco só é presente na visão heteronormativa masculina, o que se evidencia na ausência de descrições sensuais de personagens masculinos, e sua abundância em relação às personagens femininas. Assim como em *Drácula*, apenas as vampiras são descritas de forma erotizada, não os vampiros. Um exemplo eloquente disso está na caracterização das personagens de Paola e Aléxia, as mulheres de Sétimo, que são frequentemente descritas nuas (enquanto isso não ocorre com nenhum outro personagem em *Sétimo*). Além de representarem o fetiche masculino de possuir duas mulheres, essas vampiras são objeto de desejo de vampiros e homens, mas não há qualquer menção a elas como sujeitos desejantes; seu prazer, como evidencia o trecho abaixo, é androcêntrico – está centrado em agradar ao sexo masculino:

Os homens, em particular, eram presas fáceis para Aléxia, que esbanjava beleza e atração. Os que resistiam aos olhos verdes, rendiam-se às curvas sensuais. Batiam os olhos em seu corpo escultural e perverso e no instante seguinte já estavam entregues à sorte amarga como fel. (...) Aléxia enchia-se de prazer ao se saber desejada. Um desejo infinito corria em seu corpo. Era a vampira de Sétimo, o líder dos vampiros, mas não conseguia negar o instinto, a vontade de ser secada pelos olhares famintos. Alimentava-se daquilo. Rendia os homens. (...) Aléxia sentia-se muito diferente de Paola. Apesar de parelhas em beleza e parceiras do mesmo vampiro, não havia rivalidade entre as duas. A única disputa que Aléxia alimentava era atrair os olhares dos soldados e dos homens do mundo. Sentia-se muito mais bela que Paola, muito mais desejada. Sentia-se poderosa e irresistível. (VIANCO, 2009b, p. 308)

Aléxia representa o *topos* da beleza abissal – a beleza irresistível que leva ao abismo, o *corpo perverso* que leva à *sorte amarga como fel*. Outra personagem que se constitui nesse lugar comum é Calíope – a ex-escrava que relata toda a sua vida, como humana e vampira, no quinto volume da série, *O turno da noite – Revelações*. Capturada pelo Exército em uma megaoperação militar para exterminar os vampiros (referidos como *infectos*), Calíope tenta escapar com sua beleza e suas artimanhas de sedução. Ela e o tenente Brites acabam por ter tórridas relações sexuais no quartel onde ela estava prisioneira – e delas não advém nenhum dos dois fatos esperados: nem ele a liberta da prisão, nem ela o transforma em vampiro. A representação da sexualidade a partir da atração e das relações entre Calíope e Brites, além de confirmar a visão heteronormativa e masculina da série, também apresenta a abordagem do tema em uma ótica adulta. Diferentemente do que ocorre em *Crepúsculo*, a descoberta da sexualidade e as primeiras experiências entre os personagens adolescentes são pouco exploradas (de forma muito breve, referidas entre Yuli e Marcos, por exemplo), e não se encontra sobre elas a perspectiva formativa presente no romance juvenil, com ênfase na representação complexa ou perigosa do sexo. Na série de Vianco, prevalecem as descrições de relações entre adultos (como Tiago e Eliana; Sétimo, Paola e Aléxia; Brites e Calíope – estes últimos, tendo suas relações mais longamente abordadas e mais explicitamente descritas do que as de quaisquer outros personagens da série) apenas na perspectiva do desejo, do prazer e, eventualmente, da paixão.

Ainda considerando a dissociação entre a mordida do vampiro e o sexo, se a transformação em vampiro não é descrita de forma erotizada, ela é, muitas vezes, descrita em termos que remetem a uma esfera religiosa:

(...) Afonso, assumindo a forma humana, serviu-lhe uma dose generosa de sangue vampírico, ordenando:

- Chupa meu punho! Desejas roubar meu poder e **a mim ser igual. Recebe meu dom!**

Leonardo obedecera. Sugara o líquido vertente do punho do vampiro. Com o corpo abastecido do alimento maldito (...), a **oferenda** não enfraquecera o vampiro.” (VIANCO, 2009b, p. 139)

Não há contato entre os corpos dos vampiros, nem a expansão sensorial extática que se observa na transformação de Louis (em *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice) ou de Bella. Mas há na transformação de Leonardo um tom de ritual, um tom místico – é um “anti-sacramento” (conforme analisamos no capítulo I) em sua alusão ao sangue como “oferenda”, assim como ocorre na simbologia eucarística cristã, em que o “beber o sangue” de Cristo se configura em uma forma de estabelecer comunhão com ele e assimilar sua santidade. A ideia de tornar-se vampiro como um ritual aparece, explicitamente, em uma fala de Sétimo a Paola:

(...) Dei-te do meu sangue. Assim tornei-te uma vampira. – explicou, mostrando a cicatriz em seu pulso. – Tornar-se vampiro não é doença, que vem pelo ar ou pelas coisas... é um ritual, uma doação.

(...)

Sétimo estava fascinado pelo fato da mulher ter aceito sua sina tão prontamente. Fato raro. Sempre havia muito choro, muita dor, muita luta. Os novos recusavam a situação. Ela aceitara. Parecia que desejara aquilo a vida toda. A vida eterna. (VIANCO, 2009b, p. 217)

Entretanto, como já dito acima, a transformação em vampiro, na série, não tem uma única representação: muitas delas, que ocorrem para a formação do exército de Sétimo e Afonso, não são descritas como um ritual, mas como algo violento e contra o qual as vítimas não podem lutar:

Rafael, o iniciado a mais tempo, levava os novatos para a caçada. Deveria alimentá-los e trazer novos recrutas para o covil. Agnaldo instruíra todos os iniciados a trazer novas pessoas. (...) Caçar para desenvolver os dons vampíricos. Caçar para recrutar mais e mais aliados” (VIANCO, 2009b, p. 276).

O uso do termo “caçar” tira completamente a dimensão de “ritual”, de “doação” associada antes à transformação de um mortal em vampiro, circunscrevendo-a à simples dimensão pragmática: a sobrevivência alimentar e o aumento do exército de vampiros. Assim, a caça é descrita como ataque violento e os atacados não têm escolha: são obrigados a tornarem-se vampiros.

Da mesma forma, a própria condição vampiresca tem representações diversas: se é vista por Afonso e Sétimo como um “dom”, a “vida eterna”, é mais frequentemente referida

com termos pejorativos como “vida maldita” e “vida escura”: “Ser vampiro não é um passeio no parque. Viver essa vida eterna é castigo, não é prêmio” (VIANCO, 2008b, p. 189). Essa talvez seja uma das diferenças mais marcantes entre a saga de Vianco e a de Meyer, em que, como vimos, ser vampiro é uma condição desejada, descrita de forma positiva pela protagonista, comparada a um conto de fadas. Em *O turno da noite*, há a visão do vampirismo também como doença (comum em narrativas dos anos 1980 e 1990, como vimos no capítulo anterior); é assim que o Exército explica à população a operação para exterminar os vampiros:

O ministro da Defesa falava do caso de Osasco e do Sul. Falava dos mortos vivos estocados em Quitaúna. (...) Diziam que o Brasil lidava com uma nova doença. Algo jamais visto no mundo. Uma doença que fazia os infectos empalidecerem. Uma doença que tornava os infectos violentos e perigosos. (...) Deveriam informar as autoridades. Era obrigação de todo brasileiro, todo cidadão ajudar na contenção dos infectos. (...) Em hipótese alguma deveriam entrar em confronto direto com os doentes. Os infectos eram violentos e quando em estágio evoluído da doença sofriam das faculdades mentais, mordendo as pessoas, tirando sangue. (VIANCO, 2009b, p. 109-110)

Se o trecho acima poderia levar à ideia de que a visão dos vampiros como infectos é restrita ao Exército, que os persegue, há outros pontos da narrativa em que ela aparece no discurso do narrador e no pensamento de alguns personagens, como Yuli:

“Certamente ela cogitava infectar a garota que estava no toalete. Se não a matasse drenando todo o seu sangue, talvez a deixasse para trás com a doença”. (ibidem, p. 222)

“Sua boca tinha se enchido de sangue negro, sendo obrigada a cuspir. Tinha ferido a parte interna da bochecha e a língua, um corte profundo na boca. Cuspiu seu sangue contaminado com a peste vampírica uma segunda vez”. (ibidem, p. 248)

A partir da visão do vampirismo como “vida maldita” ou “doença”, coloca-se a ideia de um antagonismo entre vampiros e humanos – a “sina era essa, por toda a eternidade: ser caçado como um monstro feroz, como um diabo malvado” (VIANCO, 2009a, p. 88) – inexistente na saga *Crepúsculo*, na qual os humanos ignoram, em sua maioria, a existência dos vampiros, e os poucos cientes dela, convivem com eles, como Bella e os habitantes da tribo Quileute. Esse antagonismo se evidencia sobretudo na figura do caçador de vampiros, ausente na série de Meyer e que, na de Vianco, desdobra-se em diferentes personagens, nos diversos volumes: em *Os sete*, Tiago, César e Brites e seus soldados perseguem os vampiros e, em *Sétimo* e *O turno da noite*, além dos já citados, acrescentam-se Tobia e Dimitri.

A figura do caçador de vampiros se torna recorrente nas narrativas vampirescas a partir de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, no qual se forma uma espécie de “cruzada” para a

eliminação do vampiro, liderada por Van Helsing que, como vimos no capítulo anterior, acaba se tornando, nas adaptações fílmicas do início do século XX, um herói individualizado, a defender donzelas inocentes do vilão-vampiro. Em *Os sete*, essa ideia de um grupo a perseguir os vampiros é mantida na imagem das operações do Exército, instituição idealizada ao longo da série: “Ele [Dimitri] era um fora-da-lei. Jamais se juntaria ao Exército. Era como água e óleo. Não se misturavam. Outras forças cediam ao dinheiro, mas não o honrado Exército brasileiro. Era osso duro de roer” (VIANCO, 2009b, p. 362-363). Brites personifica essa instituição, e se coloca como herói, na medida em que se preocupa com a sua comunidade: “Tinha de tomar uma decisão. E rápido. A situação já lhe fugia ao controle, mas ainda restava uma ponta de confiança, uma chama de fé. Acreditava que poderia livrar sua gente daquelas criaturas. Queria vingar os soldados”. (VIANCO, 2009b, p. 238)

Assim como Brites, a figura de Tobia é mencionada desde *Os sete*, como pertencente a uma linhagem antiga de cavaleiros predestinados à caça de vampiros e a perseguir o mal (VIANCO, 2009a, p. 276). Houve, portanto, muitos homens com o nome de Tobia que representaram o terror dos vampiros; um deles teria conseguido prender os “sete do Douro” em uma caixa de prata e lançá-los ao mar. O personagem denominado Tobia que aparece em *Sétimo* e *O turno da noite* pertence a essa linhagem e herda um antigo manuscrito com informações sobre os vampiros e formas de matá-los, além de uma malha e uma espada, ambos de prata. Em uma espécie de despertar, Tobia percebe seu destino ao ver, pela televisão, reportagens sobre a operação do exército contra os “infectos” e resolve deixar o cotidiano confortável da classe alta paulistana para se dedicar à sua missão. É aí que conhece Dimitri, um matador profissional entediado com a profissão, na qual ele atingira tal grau de excelência que não se sentia desafiado. Dimitri encontra nos vampiros adversários à sua altura:

Um vampiro poderoso na sua frente. Um rapaz forte, inumano. (...) Adrenalina esparramada pelo corpo. Uma vampira descia as escadas. A coisa estava ficando difícil. Adversários sobrenaturais. Se morresse, era assim que queria, no palco, na luta. Entretanto, o jogo ganhava tempero, pois não queria morrer, não naquela noite. (VIANCO, 2009b, p. 332)

Ele é o único, entre os caçadores de vampiros, cujas motivações não são coletivas, mas individuais; ainda assim, ele se torna parceiro de Tobia, a quem ajuda não apenas dando “aulas de assassinato”, mas no confronto direto com os vampiros. Mais do que a motivação coletiva expressa por Brites, Tobia representa a caça aos vampiros em uma dimensão ancestral e religiosa:

Tobia ajoelhou e orou. Pediu que Deus iluminasse o seu caminho. Que Deus fizesse sua pontaria certa. (...) A tarefa não era fácil e não sabia se viveria para voltar para casa. Alisou o tapete. O apartamento luxuoso. Depois que abraçara seu destino, seu propósito, tudo aquilo perdera a importância. (...) Tobia abriu a manta portuguesa: uma espada embainhada. Prendeu-a na cintura e desembainhou a arma. A lâmina prateada tinha brilho impecável. O cabo de marfim desenhado trazia a legendária inscrição: Tobia, caçador abençoado. Tobia beijou a empunhadura com deferência. (VIANCO, 2009b, p. 326)

Dimensão esta que chega ao ponto de, na batalha final que ocorre em *Sétimo*, Tobia, em uma espécie de transe, ver-se lutando em vidas passadas, com seus ancestrais, contra vampiros que, pela descrição, sugere-se serem os “sete do Douro”:

“Tobia abriu os olhos. Os vampiros vinham mais rápido. Fechou novamente. Escuridão. Tempestade. O garoto loiro. Um vampiro. O castelo coberto de neve. Tobia olhou para os lados, não tinha medo. Seus homens estavam ali (...) Ele era um Tobia. Um caçador de vampiros

(...)

Tobia, empossado do espírito de seus ancestrais, perdera o medo”. (VIANCO, 2009b, p. 336-337)

A origem e missão de Tobia se confirmam quando Sétimo o reconhece, já que ele sente medo e “nenhum ser humano lhe causava medo (...) ... exceto... Tobia!!! (...) Tobia não contava que o vampiro também o reverenciava. O temor de Sétimo demonstrava respeito” (ibidem, p. 340-341). Algo totalmente diverso ocorre com Tiago, que não faz parte de qualquer linhagem de caçador de vampiros, mas começa a fugir deles e, depois, a persegui-los, motivado pela necessidade de proteger sua amada Eliana. Como já mencionado, a perseguição de Eliana por Inverno é uma das forças propulsoras do enredo; tendo sido “despertado” (mesmo que involuntariamente, da parte dela) por seu sangue, ele a considera doravante sua companheira eterna: “Minha prioridade é rever aquela que me trouxe à vida. Uma mulher, uma brasileira que me serviu de seu sangue. Que alegrou minha alma, se é que eu tenho uma. É uma criatura que merece a minha companhia, que merece minha herança, minha eternidade” (VIANCO, 2009a, p. 226).

Embora se identifique prioritariamente com a narrativa de aventuras e de terror, o tema do amor é bastante importante e perpassa toda a série *Os sete*, representado em vários casais e um trio ao longo de seus seis volumes, dos quais destaco Sétimo, Aléxia e Paola, e Tiago e Eliana, para abordar algumas concepções sobre o amor presentes na série.

Em relação a Sétimo, Paola e Aléxia, embora, ao longo de *Sétimo*, ele pareça ter com elas mais uma relação de desejo e de dominação, ao final deste volume, seu amor por elas se evidencia quando Aléxia é capturada pelo exército. Sétimo, que “nunca se apaixonara assim

pelas mulheres! Tão forte! Tão arrebatado!”, junta-se com Paola e os vampiros que restaram no covil, e partem para o quartel de Quitaúna para resgatá-la, pois “ninguém jamais o afastaria de suas vampiras” (VIANCO, 2009b, p. 411). Ele arrisca sua vida pela amada, da qual ele consegue sentir as reações físicas de medo e dor. Nesse momento, representa-se o amor como forte conexão física, que é sentida mesmo com a distância entre os amantes, cujos corpos se pertencem ou são parte um do outro:

Sétimo concentrou-se em Aléxia. (...) A dor no peito provinha da amada. Seu amor era tanto pela cria, que sofria quando ela sofria. Aléxia estava em apuros. Morreria se não recebesse sangue. O ferimento em seu peito de fera já tinha fechado, mas o sangue e a dor continuavam lá. Percebeu que o cutucar [em sua testa] dançava junto com o helicóptero central. A vampira estava a bordo! (VIANCO, 2009b, p. 395)

Aléxia e, por extensão, o amor, é o ponto fraco de Sétimo – tanto que ele se torna fisicamente vulnerável ao perceber que perdia Aléxia: “Não queria saber dos vampiros. Queria apenas aliviar a dor que queimava em seu peito. O único ferimento realmente fatal. As energias faltaram. Os olhos do monstro se fecharam. Não sentia-se agora um monstro tão poderoso assim” (VIANCO, 2009b, p. 402). No trecho, também se evidencia que o projeto de poder de Sétimo fica em segundo plano, já que ele “não quer saber” dos outros vampiros. Por fim, Paola também é capturada; e o vampiro supostamente invencível é destruído por causa do amor:

Ao impacto do primeiro tiro atravessando o corpo das amadas, Sétimo perdeu as forças. Seu coração estava tão unido ao das vampiras, que sentia em seu próprio corpo o martírio impingido às crias. Caiu de joelhos. (...) Assim que a fera de asas gigantes ajoelhou-se, a espada de Tobia bailou, ceifando o ar num arco certo, atingindo o monstro na altura do pescoço.

(...)

A cabeça de Sétimo se separou do corpo, rolando na grama molhada. O corpo pesado tombou sem vida. A criatura que nunca sucumbira às investidas do ódio, curvara-se naquela madrugada ao golpe do amor. (VIANCO, 2009b, p. 449-450).

Ao longo da série *Os sete*, o amor humaniza alguns vampiros, como ocorre em *Crepúsculo*, ou eles ainda conseguem amar por não terem perdido sua essência humana – o que ocorre com Eliana e Tiago; Yuli e Marcos; Patrícia e Samuel – mas não no caso de Sétimo, Aléxia e Paola. Embora Sétimo tenha se “curvado ao golpe do amor”, ao longo de toda a saga, ele é monstruoso, tanto no sentido físico quanto moral; por sua vez, Paola e Aléxia, que também apresentavam um caráter assassino em *Sétimo* (sobretudo Aléxia), e que sobreviverão no final deste romance e aparecerão em *O turno da noite*, deixam-se tomar por um ódio vingativo.

Se o amor não redime Sétimo e suas mulheres da condição monstruosa, pode-se dizer que isso ocorre com Tiago e Eliana. Embora este se torne um vampiro no final de *Os sete*, sua amizade por César e amor por Eliana impedem que ele se torne completamente um monstro, apesar de ele sucumbir muitas vezes à sede do sangue e à assassina natureza vampírica. Em sua relação com Eliana, Tiago apresenta a renúncia de si: corre todos os perigos protegendo-a e, para isso, quase morre, sendo salvo da morte por Gentil, que lhe dá de seu sangue e o transforma em vampiro. Mesmo nessa condição, Tiago só decide transformar Eliana também em vampira depois que ela é atacada pelo covil de Afonso-Lobo, e, quase morta, vai para o hospital, de onde é raptada por Tiago:

Numa rua afastada, deitou-a no chão e, com a unha afiada, desferiu um talho no próprio pulso. Uma quantidade tímida de sangue enegrecido brotou da ferida. Deixou umas poucas gotas pingarem na boca entreaberta da mulher. Debruçou-se sobre ela e beijou-lhe os lábios demoradamente e recostou sua cabeça no chão. (...) Lágrimas brotaram dos olhos do vampiro. Sabia que não mais precisaria temer pela vida da amada. Estariam juntos para sempre de agora em diante. (VIANCO, 2009b, p. 287)

Tiago só transforma Eliana em vampira porque ela está morrendo; e, assim como em *Crepúsculo*, essa transformação significa não apenas uma vida eterna para ela, mas o amor eterno para ambos; entretanto, eles compartilharão da “vida escura”: o amor não transforma a condição vampírica em “amanhecer”, não se configura como salvífico, como possibilidade de transcender a natureza assassina dessa condição.

Portanto, a maioria dos vampiros de Vianco não ultrapassam, como os de Meyer, a ambiguidade entre o monstruoso e o humano; a maior parte deles, sobretudo em *O turno da noite*, oscilam entre as duas caracterizações. Alguns continuarão a ser caracterizados como monstruosos, mas muitos serão descritos também de forma civilizada/humanizada; esses vampiros, na medida em que habitam um ambiente urbano (preferencialmente a cidade de São Paulo) integram-se minimamente à sociedade, e têm características menos cadavéricas. Além disso, vários deles resistem, a princípio, à vida vampírica, como Tiago e Patrícia, que inicialmente têm aversão a se alimentar de sangue humano e matar pessoas, mas acabam se conformando a essa condição pela necessidade, sem, entretanto, deixar completamente seu lado humano, na medida em que ainda desenvolvem laços de amizade, apaixonam-se e sentem compaixão pelos humanos em geral. No trecho abaixo, Patrícia explicita claramente a relação entre a compaixão e valores cristãos (o que nos remete à ideia de Ferraz (2017), já citada neste trabalho, sobre a relação do humano com o divino, negada aos vampiros na perspectiva de Anne Rice):

Um outro vampiro saltou do carro. Tinha se fartado de sangue, mas aquele espetáculo escarlate escapando do pescoço era irresistível.

Patrícia, acuada, praticamente sentada no assoalho do veículo, assistia ao ataque. Via o corpo do garoto chacoalhando no ar, preso pela mão de Rafael. Pendendo no pescoço, oscilava, sujo de sangue, um terço com um diminuto crucifixo. A imagem de Cristo, morna pelo sangue. Um grito explodiu dentro de sua cabeça. A palavra misericórdia ribombou no pensamento. Patrícia abraçou os joelhos e deixou lágrimas molharem a calça jeans. Estavam matando o coitado. (VIANCO, 2009b, p. 208)

O trecho acima, ao citar a imagem de Cristo associada à compaixão sentida por Patrícia, remete-nos a uma outra característica dos vampiros de Vianco: sua religiosidade. Em *Os sete* e *Sétimo*, ela aparece em menções diretas a Deus; em *O turno da noite*, a religiosidade aparece de forma tanto direta quanto metafórica – conforme veremos mais detalhadamente a seguir, no terceiro capítulo desta tese. Por ora, interessa-me reforçar uma visão religiosa subjacente à série, contrariando a ideia de que a literatura vampiresca contemporânea se dissocia da dimensão mítica à qual esteve outrora vinculada. Um exemplo disso na caracterização dos “sete do Douro” é sua condição de criaturas rejeitadas tanto no mundo dos vivos quanto pelo além-túmulo, impedidas de “fazer o transpasse”. Embora os vampiros sejam descritos como o “tormento eterno da humanidade” (VIANCO, 2009a, p. 88), eles também são vítimas de um “tormento eterno”, na medida em que estão condenados a permanecer na paradoxal condição de mortos-vivos. Ao longo da saga, especialmente em *Os sete* e *Sétimo*, isso se revela de forma explícita, ou pelo lamento de uma eternidade sem sentido, como define Gentil: “Velas sem chamas. E, como uma vela sem pavio, somos sem propósito”, (ibidem, p. 279); ou pelo desejo de voltar a ser humano, como expressa Acordador, ao definir a “loucura” pelo sangue: “Parecia que ele [o coração] ia voltar a bater, a pulsar, a me devolver o corpo morno” (ibidem, p. 116). Entretanto, *Sétimo* declara ser impossível voltar ao “calor humano”, e define a maldição da eternidade de forma mais evidente:

- (...) Nenhum vampiro volta a ser humano. Aprende agora para que não percas tempo procurando formas. Os tolos acham que voltarão a viver. Viver para morrer como os mortais. Como os de sangue quente. Que irão para o Vale Negro, viver a Aventura. Que chegarão aos portões do Céu, do Inferno... de qualquer raio. Mas não vão! São vampiros! (VIANCO, 2009b, p. 97)

Em *Sétimo*, Lobo expressa a mesma ideia ao saber da “morte” dos irmãos (que ocorre no final do primeiro volume, *Os sete*): “Não tiveram os rituais fúnebres celebrados, nem missa, nem padre. Aposto que não tiveram moedas deitadas nos olhos. (...) Cem anos na beira do rio. Cem anos... isso se Deus permitir que nós, homens sem alma, vivamos nossa Aventura”

(VIANCO, 2009b, p. 250). Sugere-se, em trechos como esse, uma crueldade divina em privar os vampiros da experiência da morte – imagem essa que exploraremos melhor no próximo capítulo, a partir da análise das imagens de Deus e do Diabo presentes nas séries de Meyer e de Vianco.

Capítulo III

Deus e o Diabo em narrativas vampírescas contemporâneas para jovens adultos

Pessoas que deixam de acreditar completamente em Deus ou na bondade ainda acreditam no diabo. Eu não sei por quê. Não, eu realmente sei por quê. O mal é sempre possível. E a bondade é eternamente difícil. Mas você precisa entender, possessão é realmente outro jeito de dizer que alguém está louco³⁰³. (RICE, 2008, pos. 276)

3.1. Imagens demoníacas e o tema do pacto na série *Os sete*

Conforme já explicitado no capítulo anterior, os vampiros de Meyer são descritos, em sua maioria, de forma positiva, especialmente os Cullens, família que protagoniza a saga. Já os vampiros da série *Os sete*, de Vianco, oscilam entre traços humanizados e características tradicionais que, em geral, reproduzem o aspecto monstruoso propagado nos mitos e em parte da literatura dos séculos XVIII e XIX. Neste sentido, um dos pontos mantidos por Vianco na caracterização do vampiro é sua relação com o demônio, que remete à “explicação canônica da Igreja medieval”, que descrevia a existência dos vampiros como “possessão do cadáver por um diabo ou demônio” (LECOUTEUX, p. 64). Tal relação, entretanto, inexistente nas narrativas de Meyer, o que é coerente com duas características já mencionadas da saga *Crepúsculo*: um suposto desencantamento do vampiro, considerado uma “espécie”, entre tantas outras existentes no mundo; e a imagem do vampiro domesticado, pois, como abordaremos a seguir, o diabo remete, na cultura ocidental, à animalidade, ao descontrole dos instintos e das paixões, que devem ser contidos e eliminados.

Logo de início, a narrativa de Vianco apresenta a relação de vampiros com o demônio na própria linguagem. Ao adentrarem a embarcação naufragada em busca de tesouros, esta é descrita como “galeão maldito” (VIANCO, 2009a, p. 13); a caixa de prata encontrada em seu interior contém uma inscrição, na qual Tiago, ao invés de “Inverno”, lê a palavra “Inferno” (ibidem, p. 14). Ao especular dos personagens sobre o conteúdo da caixa, o narrador ressalta que “ninguém contava com uma piada do diabo” (ibidem, p. 23); e no dia de sua abertura, diante

³⁰³ No original: “People who cease to believe in God or goodness altogether still believe in the devil. I don’t know why. No, I do indeed know why. Evil is always possible. And goodness is eternally difficult. But you must understand, possession is really another way of saying someone is mad”.

da névoa que se observa sobre o oceano, César declara que “essas neblinas que aparecem em dia de sol, sem mais nem menos. É tudo coisa do demo” (VIANCO, 2009a, p. 27). Enfim, na inscrição sobre a caixa, a advertência de que naquele “túmulo maldito” estavam “sepultados demônios viciados no mal” (ibidem).

Esses prenúncios narrativos se confirmam na descrição dos seis vampiros “acordados” no primeiro volume da série e na descrição de Sétimo, vampiro cujo nome dá título ao segundo volume. Embora parte destas descrições tenham sido apresentadas no segundo capítulo, retomo aqui algumas delas a fim de analisar sua relação com as imagens do Diabo cristão, que se difundiram na cultura ocidental desde a Idade Média até a contemporaneidade. Convém explicitar, inicialmente, que adoto aqui uma análise historiográfica da construção das imagens do Diabo, na cristandade ocidental, que partem de uma representação difusa dos demônios até a Idade Média, chegando, na Idade Moderna, na figura de Lúcifer ou Satanás como uma representação individualizada, uma entidade personificadora do Mal.

A única menção explícita e direta à figura de Satanás no Antigo Testamento se encontra no *Livro de Jó*, no qual ele não é representado como um inimigo ou adversário, mas como um dos “filhos de Iahweh” (Jó 1, 6; 2,1), com quem conversa e faz uma espécie de aposta envolvendo a fidelidade de Jó – caso ele perdesse tudo, não apenas os bens materiais mas a saúde e a dignidade, continuaria fiel a Deus? Uma vez que Iahweh permite que Satã inflija sobre Jó toda sorte de sofrimentos, não há uma relação de rivalidade entre ele e Deus, mas de complementaridade: Satã se torna um instrumento da vontade divina. Salma Ferraz (2012, p. 27) ressalta que, no Antigo Testamento, prevalece uma “visão monista: não existe a figura do Diabo, nada ofusca a soberania de YHWH. Tanto o bem quanto o mal procedem de Deus”.

Porém, o Novo Testamento já se inicia com a presença do Diabo, na famosa cena da “tentação de Cristo”, narrada no capítulo 4 de Mateus, e nos muitos casos de possessão demoníaca relatados nos Evangelhos, nos quais Satanás é apresentado como sedutor, tentador, bem como o Inimigo, o Adversário. Apenas no Apocalipse, livro final do Novo Testamento, há uma menção específica à revolta de Lúcifer e sua queda, bem como se estabelece uma relação entre ele e a serpente, a tentação e queda de Adão e Eva; entre a tentação de Cristo e a batalha final entre o bem e o mal (FERRAZ, 2012, p. 29).

Entretanto, se no Antigo Testamento não há referências precisas ao Diabo, há a menção de “forças obscuras do mal”, sem que essas fossem consideradas “uma ação coordenada e precisa do diabo, pouco presente nas mentalidades comuns” (BOUREAU, 2016, p. 116). Em

outras palavras, havia uma crença, difundida na cultura popular, na proximidade e densidade dos demônios, mas não que eles fossem liderados por um anti-Deus terrível, engajado em promover a perdição e danação irreversível das almas humanas. Com o tempo, eles seriam associados a uma paródia da corte celeste: um séquito de demônios, constituído por anjos maus que teriam seguido Satã em sua queda.

Segundo Muchembled (2011), em seu livro *Uma história do diabo – séculos XII-XX*, a lenta transformação dessa imagem difusa e plural dos demônios da cultura popular medieval para a imagem individualizada, bestial e terrível de Satanás, na Idade Moderna, engendrou não apenas novas formas de concepção da divindade cristã e de espiritualidade, mas também novos mecanismos de controle, a partir da representação da heresia e da bruxaria não apenas como pecados, mas como crimes de lesa-majestade, além de lesa-divindade. Em outras palavras, o historiador analisa como as metamorfoses do Diabo acompanharam o próprio desenvolvimento da sociedade europeia e influenciaram seus aspectos não só culturais e religiosos, mas econômicos e políticos.

Portanto, analisar a permanência das imagens de demônios, ou mesmo do Diabo, Belial, Satanael, Lúcifer, Satanás (para citar alguns de seus nomes, entre dezenas) em romances para jovens no século XXI é se deparar com um percurso longo na constituição de uma mitologia que ainda hoje move a fé e os temores de uma parte significativa da população ocidental. Nesse sentido, proponho-me, a seguir, a confrontar as diversas descrições dos vampiros e dos demônios, presentes na obra de Vianco, com aspectos dessa mitologia, na tentativa tanto de elucidar sua relação com essa tradição de imagens demoníacas, quanto de analisar como estes textos ressignificam esta tradição.

Conforme explicitado no início deste capítulo, a relação dos vampiros com os demônios é sugerida antes de sua aparição efetiva nas narrativas de Vianco, o que se confirma com muitas de suas descrições ao longo delas, nas quais os vampiros são descritos como perigosos seres noturnos: “O convívio à luz do dia era negado aos filhos das trevas. Os malditos estavam condenados à fria escuridão” (VIANCO, 2008b, p. 191). A associação do diabo com a noite é verificada na tradição europeia, desde a Idade Média, “em oposição à luz divina brilhando sobre a terra. Lugares desolados e frios, animais noturnos estavam por isso diretamente ligados a ele” (MUCHEMBLED, 2001, p. 27), bem como os dormentes ou sonâmbulos. A partir do século XIII, o sonâmbulo passa a ser uma figura de alienação da razão e da consciência que tornaria o ser humano vulnerável e suscetível à possessão demoníaca:

(...) um estado de pura natureza no ser humano, quando ele se torna uma coisa e é reduzido a um estado de passividade, como um simples receptáculo de influências. São essa alienação e essa disponibilidade para uma possessão externa que aproximam a figura do sonâmbulo à do endemoninhado. (BOUREAU, 2016, p. 172).

Tal estado de alienação e passividade também se encontra nos dormentes, e são comuns, na tradição medieval, os relatos de fantasmas, demônios e outras entidades que atacam “os que estão dormindo, (...) estrangula os homens e pesa sobre eles” (LECOUTEUX, 2005, p. 90-91). Da mesma forma, conforme vimos no capítulo I, nas narrativas do século XIX, vampiros atacam as vítimas durante o sono: Romualdo, Laura e Lucy são atacados por Clarimunda, Carmilla e Drácula enquanto dormem.

A vulnerabilidade à possessão demoníaca ou vampiresca também se encontra naqueles que dormem “o sono eterno”, ou seja, cadáveres recentes que não tiveram os devidos ritos fúnebres ou que tiveram uma morte inatural ou maldita. Nesse sentido, a narrativa de Vianco apresenta mais uma característica demoníaca no vampiro Manuel, o Acordador, cujo “truque mágico” é “acordar” os mortos com seus gritos, desde que “o defunto estivesse morto no máximo havia cinco dias e com os ouvidos desobstruídos de alho, a única proteção que a família poderia dispensar ao ente entregue à morte se não desejasse vê-lo perambulando pelas vilas novamente” (VIANCO, 2009a, p. 110). A menção ao alho colocado nas orelhas, nariz e boca dos cadáveres como medida de proteção à possessão demoníaca remete à tradição medieval de povos da Europa Oriental: “A fim de que os defuntos não se tornem fantasmas (*strigoi*), colocam-se dentes de alho no seu caixão, na sua boca, no nariz e nas orelhas” (LECOUTEUX, 2005, p. 122). Além disso, a cena que o vampiro acorda os mortos nos oferece outros elementos tradicionais:

(...) Um segundo depois se fez ouvir aquele grito sobrenatural. (...) Para os mortos frescos aquela música era um verdadeiro feitiço, um verdadeiro convite. Um convite que os chamava para uma nova festa. Uma festa aqui em cima, no mundo dos vivos.

(...)

O morto-vivo abandonou o caixão e arrastou-se para fora da sepultura. A tumba escura estava vazia, e ele não tinha ideia do que fazia ali. Não se lembrava do seu último dia lá fora. Estava ajoelhado no chão frio. (...) Os músculos doíam infinitamente a cada movimento, mesmo os menores. Sabia que estava no fundo de uma tumba. No fundo de sua tumba. Havia acabado de escapar da sepultura, ah, que coisa horrível! Por que o haviam colocado ali? Ele não estava morto. Levou a mão ao peito. Não sentia o coração batendo. Ah, meu Deus, que coisa horrível. Perguntou-se o que estaria fazendo ali. Ele não tinha uma resposta. Uma mão surgiu, entrando pela portinhola, acompanhada de uma voz rouca e paciente:

- Vem, meu filho. Vem e eu respondo às perguntas. (Os sete, p. 110; 112).

A descrição enfatiza a figura do *revenant* (o cadáver que “vem novamente” – do francês *revenir*: *vir* novamente, voltar – à vida), bem como o aspecto de inconsciência ou confusão do morto e a dor que sente ao sair das “entranhas escuras” de sua tumba, numa espécie de paródia do nascimento. A fala de Acordador o coloca na posição de Criador, ser sobrenatural que tem as respostas (há uma clara oposição entre o “não sabia” do defunto e a paciente disponibilidade para explicações por parte do vampiro), e que dá a vida (ainda que uma vida parcial e provisória):

- Vós dois estais aqui porque eu vos acordei do sono dos mortos. Vós estáveis entregues ao silêncio eterno, onde os vermes estúpidos da terra iriam profanar vossa carne. Eu vos retirei.

- Para quê? – inquiriu a voz chorosa do primeiro desperto.

- Ora! Para que façais o que estáveis por fazer. (...) Se nenhum de vós tem uma vingança guardada no coração, apenas voltai para vossas casas e atormentai vossas famílias. (VIANCO, 2009a, pp. 112-113).

No trecho acima, a primeira fala de Acordador reforça sua posição de Criador, numa espécie de paródia de Cristo³⁰⁴, já que Acordador os tira do “sono dos mortos” provisoriamente, não para a glória eterna, mas para a vingança, para atormentar seus familiares. Há, pois, dois aspectos tradicionais que ressoam nestas passagens: a ideia de que o demônio imita Deus³⁰⁵ e a já referida ideia da vulnerabilidade aos demônios daqueles que tiveram uma morte má.

Na narrativa de Vianco, encontramos um eco dessa crença (abordada no capítulo I) tanto nas falas de Acordador quanto nas características dos mortos que ele “acorda” no capítulo 11 de *Os sete*: três soldados, mortos por congelamento por Inverno (VIANCO, 2009a, p. 60); uma menina atropelada por Vladimir, um caminhoneiro que fazia fretes, que, por sua vez, foi morto a facadas por seu sócio, Taqui; e Teresão, um criminoso morto na penitenciária. Todos tiveram uma morte violenta, precoce, que abreviou o tempo de vida supostamente devido. Todos, com exceção da criança (em quem Acordador insufla o ódio e o ressentimento), têm conhecimento de seus assassinos e desejo de vingança. Além disso, Teresão era um presidiário

³⁰⁴ Em João 11, 11, Jesus se refere ao ato de ressuscitar como “acordar”: “O nosso amigo Lázaro adormeceu. Eu vou acordá-lo”. (BÍBLIA SAGRADA, 1990, p. 1371). Em Lucas 8, 52, também se encontra a comparação entre o morto e o dormente, o que subentende a ressurreição como despertar: “‘Não chorem. Ela não morreu. Está apenas dormindo’. Os presentes começaram a zombar de Jesus, pois sabiam que a menina já estava morta. No entanto, Jesus tomou a menina pela mão e a chamou, dizendo: ‘Menina, levante-se’. A menina voltou a respirar, levantou-se no mesmo instante (...)” (ibidem, p. 1324).

³⁰⁵ A ideia de que o Diabo imita Deus aparece no capítulo 13 do Apocalipse, do qual a interpretação corrente é de que o Dragão, a Besta e o Falso Profeta são uma analogia da Santíssima Trindade. Ademais, os termos de louvor à Besta emulam os termos utilizados, no Velho Testamento, para louvor de Iahweh. Cf. *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, pp. 2155 (nota h) e 2156 (nota a).

cujos crimes cruéis o faziam um vivo maldito, condição que ele não apenas carrega para a morte, mas da qual explicita consciência: “Eu vou te pegar! Eu volto do inferno pra te pegar, seu filho da puta! Eles vão me matar se for preso. (...) Mas eu volto, seu putto! Volto pra me vingar...” (VIANCO, 2009a, p. 53). Acordador explicita a impossibilidade do transpasse das almas nessa condição:

- Mas que aventura mais chata seria esta... Com o coração cheio de rancor... Só faria atrapalhar o caminho. Demoraríeis cem anos e não chegaríeis sequer aos portões do inferno. Uma eternidade de pesadelos, até o dia em que encontraríeis vossos algozes lá no Vale Negro. (...) Olhai, entendi que eu só trago de volta à Terra aqueles que se sentem injustiçados, aqueles que não estão em calma. Eu crio um atalho para desfrutarem posteriormente no Vale Negro. Eu vos sirvo nesse propósito. E vós retribuís criando o caos. (...)

Manuel voltou a ajoelhar-se na neve.

- Vai, encontra tua casa, minha querida, e transforma tua mãe numa louca. (...) transforma teu pai num doido. Quero os dois gritando nas ruas como assombrados pelo próprio capeta. Assim tu me crias tempo.

- Por quê?

- Olha, se este esfaqueado não tem culpa, então teus pais é que tem culpa por tu estares morta. Vai e mostra a eles tua gratidão.

A garotinha abandonou o grupo e caminhou em direção ao portão trancado. (VIANCO, 2009a, p. 120).

A fala de Manuel/Acordador explica aos leitores contemporâneos antigas crenças sobre a vida após a morte e a impossibilidade de as almas seguirem sua jornada se tiverem questões mal resolvidas no plano terreno. Além disso, a atitude persuasiva para com a menina (convencendo-a de que seus pais são culpados por sua morte e por isso merecem que ela lhes cause sofrimento) sugere a vulnerabilidade dos corpos das vítimas da morte má às ações do demônio.

Além do poder de possuir ou “acordar” os cadáveres, outro aspecto demoníaco que aparece nos vampiros de Vianco é o poder de metamorfose. A descrição do demônio na forma de animais remonta à tradição bíblica (na qual aparece sob a forma de uma serpente no capítulo 3 do Gênesis³⁰⁶) e aparece em relatos medievais como o processo de canonização de São Ivo Helory (1330-47): “Durante a noite, dois demônios, imensos e negros, com a aparência de bodes, tentaram se apoderar dele” (apud BOUREAU, 2016, p. 144).

³⁰⁶ Embora não seja explicitamente mencionado no texto do Gênesis a identificação entre o Diabo e a serpente, ela é mencionada no Livro de Jó e em livros do Novo Testamento (*BÍBLIA DE JERUSALEM*, 2019, p. 37, nota c).

O poder de se metamorfosear em animais já era mencionado nos mitos de fantasmas³⁰⁷ e vampiros³⁰⁸, e na literatura do século XIX (conforme vimos, Carmilla se transforma em gato, e Drácula, em lobo). As muitas narrativas literárias e fílmicas do século XX enfatizam a metamorfose do vampiro em morcego, por ambos se alimentarem de sangue (embora muitas de suas espécies sejam herbívoras). Em Vianco, nem todos os vampiros detêm esse poder, que não se apresenta apenas na metamorfose em animais (como Afonso, o vampiro Lobo, que se transforma em cão e em lobisomem), mas também em outras pessoas (como Espelho). A análise a seguir concentra-se especialmente na metamorfose em animais que, como veremos, apresenta aspectos importantes na imagem demoníaca dos vampiros.

Em uma fala de Lobo a Leonardo (o primeiro jovem que transforma em vampiro e lobisomem para a formação de um exército contra Sétimo), aquele explicita a relação de suas metamorfoses com o demônio: “Ganhei do diabo um dom maldito. Posso me transformar em fera quando preciso, quando quero matar homens (...). Torno-me fera quando quero... homem, quando me reabasteço de sangue humano. Só não tenho controle quando chega a primeira noite de lua cheia” (VIANCO, 2009b, p. 167). Na tradição judaico-cristã, o diabo assume formas variadas: além do lobo e do cão, a serpente e o bode também aparecem como “formas preferidas do diabo”, associadas, às vezes, com símbolos ou deuses do paganismo, como o dragão, Pã e Thor (MUCHEMBLED, 2001, p. 26). Em numerosas narrativas, o demônio também aparece sob a forma de um gato, como o testemunho presente no processo de canonização de Luís de Anjou (1274-1297), que relata seu contato com o demônio “na forma de um gato enorme que aparecia brevemente durante uma noite de prece do santo” (BOUREAU, 2016, p. 147).

Outro aspecto a ser considerado é o “cheiro inconfundível” e o “hálito intimidante” de Lobo (VIANCO, 2009a, p. 217/218), que, no contexto, sugerem a percepção da presença do monstro por seu cheiro ruim, o que também aparece na descrição de Sétimo: “Sétimo caiu de joelhos e enrolou-se. Um odor fétido tomou conta do ar. (...) A pele das costas do vampiro

³⁰⁷ Lecouteux aponta que os mitos vampírescos assimilaram muitas características de mitos precedentes de monstros e fantasmas (palavras que ele afirma serem equivalentes, em termos de sentido, pois *monstrum* significa *fantasma* no latim medieval). O historiador menciona, em seu inventário de fantasmas dos povos do além-Reno (Europa Oriental), os que aparecem sob forma de animais, atacando transeuntes, jogando-se sobre suas costas e deixando-os em estado de grande fraqueza: “já por volta de 1210 encontramos fantasmas metamorfoseados sobre os quais se multiplicam os testemunhos no século XV. As formas animais mais correntes nessa época são o cão, o cavalo, o corvo, a cabra, além da bola de fogo e a moita ardente. Cada região da Europa desenvolveu suas próprias representações” (LECOUTEUX, 2005, p. 100).

³⁰⁸ Dom Augustin Calmet, em sua já referida *Dissertations...* (1751) menciona vários relatos de vampiros que aparecem em forma de animais, como o presente na p. 33, retirado de *Magia Posthuma*, de Charles Ferdinand de Schertz (1706): “un Spectre qui paroisoit tantôt sous la forme d’un chien, tantôt sous celle d’un homme” [um Espectro que aparecia tanto sob a forma de um cachorro, quanto sob a forma de um homem?].

enraivecido se rompeu, dando lugar a longas asas de morcego. A pele tornou-se escamosa, e o corpo triplicou” (VIANCO, 2009b, p. 293). Abordando a construção da imagem do demônio a partir da Idade Média, Muchembled menciona a associação do diabo e do inferno com odores pestilentos e pútridos, a partir do século XVI:

Mas o fedor pestilencial era igualmente apanágio do demônio, cuja aparição vinha sempre acompanhada por esta característica. O imaginário cultural ligava de maneira habitual as exalações mais horríveis com a imagem do diabo. (...)

Senhor da noite, da morte, dos animais repugnantes, dos que se consideravam nascidos por geração espontânea a partir da podridão ou das fezes animais mais fedorentas, do bode, por si mesmo malcheiroso, e manifestando-se por meios de exalações sulfurosas, Satã reinava sobre o olfato. (MUCHEMBLED, 2001, p. 133)

O historiador também aponta que a associação de Satã ao olfato, de forma negativa, deve-se à associação dos maus odores ao lado animal do ser humano (ibidem, p. 132). Em *O mal-estar na cultura*, Freud apresenta a “desvalorização dos estímulos olfativos” e o “predomínio dos estímulos visuais” como uma das consequências do processo de passagem do homem do estado de natureza ao estado de cultura/civilização, relacionando-o, inclusive, “à elevação do homem à postura vertical” e seu “afastamento em relação à terra” (FREUD, 2010, nota 28, pos. 1601). O autor menciona o “uso do sabão como verdadeiro medidor cultural” (ibidem, pos. 720) e afirma que o estímulo para a limpeza, outro traço do processo civilizatório, teria nascido da repulsa ao cheiro das funções orgânicas, especialmente dos excrementos, “essa matéria saída ao corpo (...) condenada pelos seus odores intensos” (ibidem, pos. 1640). Norbert Elias, em *O processo civilizador*, também aponta como parte do desenvolvimento da civilização o desenvolvimento da repulsa em relação às funções corporais e a seus odores (ELIAS, 1994, p. 135-147).

Considerando as crenças das metamorfoses do demônio em animais, Muchembled (2001, p. 46) apresenta-as como parte do desenvolvimento de uma cultura demonológica aterrorizante, com a construção de “símbolos imediata e fisicamente compreensíveis”. Segundo o autor, a imagem do demônio, na cultura popular europeia medieval, era humanizada, apresentando por vezes cornos, pés caprinos ou um imenso falo, mas sua imagem deformada era mais cômica do que assustadora. Ademais, as muitas narrativas que apresentavam o demônio sendo ludibriado pelos seres humanos o colocavam em uma postura de inferioridade, da qual não havia temor.

Não apenas na cultura popular, mas também na teologia medieval o diabo tinha um poder limitado; porém, ao contrário da representação humanizada, postulava-se a incorporeidade dos demônios (BOUREAU, 2016, p. 121). Segundo São Tomás de Aquino, demônios eram anjos caídos, mas conservavam a natureza incorpórea dos anjos. Sem corpos, e habitando os ares na região supralunar (considerada intermediária entre a esfera celeste e humana), suas “incurções no mundo dos humanos deveriam ser ocasionais e raras, como aquelas dos anjos” (ibidem, p. 122). Segundo a demonologia escolástica, demônios não teriam conhecimento do futuro, nem do pensamento humano; não seriam capazes de transformar seres (produzindo ou suprimindo substâncias), mas poderiam, assim como os anjos, ter relativa influência sobre os humanos (ibidem, p. 126).

Entre os séculos XIII e XVI, entretanto, essa imagem incorpórea vai ganhando um corpo e a “humanidade banalizada do diabo” (MUCHEMBLED, 2011, p. 46) é substituída por um corpo híbrido, uma imagem monstruosa, bestial, visualmente eficaz, porque produz “um sentimento de extrema angústia” e de luta “para mantê-lo o mais longe de si”. Segundo o autor, “esse caminho foi aberto pela Fera”, pois, durante esse período, a crença em seres híbridos (mistos de humanos e animais) cresce em importância, tornando compreensível a “aparição de demônios sob a forma animal ou mista”. Nesse contexto, o mito do lobisomem ganha outras conotações:

O lobisomem adquiriu, assim, uma dimensão nova, passando de predador devorador de homens a um ser extraordinariamente inteligente, ainda um lobo, mas possuído pelo demônio, como afirmam os autores do *Malleus Maleficarum*³⁰⁹. Joyce E. Salisbury acredita que a evolução do olhar sobre os animais, no final da Idade Média, revelava ao ser humano um medo da fera interior (*The Beast within*, segundo o título de sua obra), capaz de apagar suas qualidades de racionalidade e de espiritualidade para só deixar subsistirem os apetites bestiais de concupiscência, de fome e de raiva. (...) Entre o sagrado e o diabólico, entre o santo e o demônio, o dever de cada um era esmagar aquilo que o tornava mais próximo das feras. (...) [São Francisco] tratava duramente sua própria parte animal, chamando a seu corpo de “Irmão Asno”, trabalhando muito, comendo pouco e fustigando-se com frequência. Ele definia, assim, dois universos opostos e fazia da humanidade o contrário mesmo da animalidade. Pois o espírito devia ser capaz de governar os apetites e as paixões. (MUCHEMBLED, 2001, p. 47).

Lobo é descrito, em *Os sete*, exatamente como um “predador devorador de homens”, mas, em *Sétimo*, se mostra inteligente a ponto de planejar a organização de um exército para vencer Sétimo. Entretanto, por mais que os vampiros de Vianco conservem a

³⁰⁹ Considerado o primeiro grande tratado de caça às feitiçarias, publicado em 1487 e redigido por Institoris e Sprenger, dominicanos responsáveis por investigar casos de feitiçaria. Na abordagem da origem da “heresia das feitiçarias”, mencionam o pacto com Satã e a marca diabólica no corpo de seus seguidores (MUCHEMBLED, 2001, p. 61).

racionalidade humana, eles sucumbem aos “apetites bestiais”, especialmente ao da fome. Assim, ao extremo, prevalece a Fera, o descontrole animalesco que prevalece à razão humana e se associa ao demoníaco:

Seu cheiro inconfundível espalhava-se pelo ar. Ele estava vindo. Vindo veloz e **galopante. Ensandecido. Ferino. Fora de controle.** (...)

Afonso arremessou-se para fora do túnel, atravessando o ar num vôo **selvagem**. Seu corpo pesado e descomunal chocou-se contra o platô da outra margem. Parou ao lado dos irmãos. Ergueu as patas dianteiras, ficando em pé, alcançando o dobro da altura dos companheiros. Deixou todo o ar de seu peito escapar em um **rugido agressivo e, mesmo para eles, assustador.** (...) **A bocarra arreganhada exalava um hálito quente e intimidante.** Apertou os **olhos ferinos e vermelhos** e passou a **grunhir** baixinho e nervosamente. O **corpo coberto de pêlos grossos** estava reluzente por ter absorvido a água da chuva. Fossem eles seres humanos comuns teriam desmaiado, morrido vítimas de um ataque cardíaco. (VIANCO, 2009, pp. 217-218, grifos meus).

A descrição de Afonso, ao transformar-se em Lobo, reforça seus aspectos de animalidade, agressividade e descontrole, de forma que os próprios vampiros o temem. Não apenas Lobo é descrito como fera, que se metamorfoseia ao seu próprio controle em dom concedido pelo diabo, mas também Sétimo, chamado também de “um pupilo do diabo” (VIANCO, 2009b, p. 30), “réplica do demônio” (ibidem, p. 31), e “monstro”:

O monstro assemelhava-se a um morcego gigante. Em muitas partes, o corpo era **recoberto por escamas úmidas**; em outras, por um **couro** de aparência áspera, de onde escapavam **pelos grossos** que, em vez de brotar da **fera**, pareciam espetados. A voz do **monstro** soava grave e em alto volume; mesmo quando murmurava, **metia medo.** (...)

Sétimo estava recoberto por uma espécie de **casulo**. Um material **semelhante a uma espessa teia de aranha** (...). O amigo passou a mão sobre o estranho material que, imediatamente, aderiu à sua mão, tendo de usar muita força para libertar-se. Era **pegajoso**. César adquiriu **feições de asco**, passando a mão repetidas vezes na camisa. (VIANCO, 2009b, pp. 30; 32, grifos meus)

Destacam-se, na descrição das características animalescas, aspectos grotescos que causam nojo e medo. Em outros momentos da narrativa, Sétimo apresenta garras enormes que destroem paredes (VIANCO, 2009b, p. 188), unhas afiadas e assassinas (ibidem, p. 189), asas gigantescas (ibidem, p. 189; 190) e rosto vermelho (ibidem, p. 190); “uma criatura alada (...) aquele monstro. Era a forma mais cruel, a manifestação satânica de Sétimo” (ibidem, p. 393). Mas, assim como o demônio, Sétimo é capaz de transformar sua verdadeira forma monstruosa em bonita forma humana, aparentemente inofensiva:

Tiago balançou a cabeça, negando o que via. O monstro assumira a forma de um rapaz... um disfarce daquele couro escamoso e aparência de morcego gigante. Um disfarce perigosíssimo. Forma humana, um exemplar comum e de aparência jovem. Um perigo com rosto inocente, bonito.

- Não sou um demônio perfeito? – perguntou o vampiro, dando uma volta, exibindo-se para o pupilo. (VIANCO, 2009b, p. 74)

De acordo com Muchembled (2001, p. 26), na crença dos séculos XVI e XVII, “o demônio era capaz de se apresentar sob todas as formas humanas imagináveis”. Mais do que Sétimo, o vampiro que apresenta esse poder nas narrativas de Vianco é Espelho, que, como sugere seu nome, em diversas passagens assume a aparência de outros seres humanos (VIANCO, 2009a, p. 259).

Para além do poder de se metamorfosear em qualquer forma humana ou animal, o Diabo é “o mais conhecido símbolo do mal radical”³¹⁰ (RUSSELL, 1986, p. 18), o mal no sentido moral, “o desejo deliberado de infligir sofrimento”³¹¹ (ibidem, p. 18). No que se refere aos vampiros descritos como demoníacos por sua crueldade e desejo explícito de praticar o mal, as descrições de Inverno e Sétimo são as mais relevantes.

Guilherme ou Inverno, como vimos no capítulo I, é o primeiro vampiro descrito em *Os sete*, e sua crueldade vai além do momento de ataque aos humanos motivado pela sede de sangue, mas se expressa no fato de ele se comprazer em causar frio, doença, dor e desespero através de seus poderes:

Como era bom voltar com o frio assombrado, congelar aqueles seres amedrontados, fazê-los suplicar por suas vidas frívolas e curtas. (...) Como era bom ser um monstro cruel! (...) Ouvia nos lares distantes as vozes chorosas das crianças. A tosse definhava, rasgando o peito das mulheres e dos menores. Ah! Essa era sua música favorita, era sua música maldita. Logo muitos deles estariam morrendo, restabelecendo seu império de terror, fazendo-o forte o suficiente para retornar ao seu pequeno e amado castelo, retornar ao rio D'Ouro. Por ora, era sua missão o resgate dos irmãos. Aqueles malditos e cruéis seres. Aqueles semelhantes e procedentes da mesma terra, do mesmo mal, do mesmo jeito. Como seria bom voltarem juntos para enfrentar as faces modorrentas e suplicantes daquela raça odiada! A raça dos humanos. Dos caçadores. Dos mortais. (VIANCO, 2009a, p. 85)

A descrição, que enfatiza a perspectiva de Inverno, apresenta todos os vampiros, os “irmãos”, como cruéis e procedentes “do mesmo mal”. Todos os vampiros, na utilização de seus poderes e no ataque e morte de humanos, expressam satisfação na violência, com exceção de Gentil, como já explicitado no capítulo anterior. Porém, nesse sentido, são mais numerosas

³¹⁰ No original: “The Devil is the best-known symbol of radical evil”.

³¹¹ No original: “moral evil, the deliberate willingness to inflict suffering”.

as descrições de Inverno e de Sétimo, também referidos como vampiros rivais³¹² e, entre todos, mais poderosos, especialmente o último. No entanto, a narrativa de Gentil sobre o passado dos “sete do Douro” revela que fora Inverno quem influenciou Sétimo, então um menino, a adotar uma conduta assassina:

Compactuamos. Jamais caçaríamos nas vilas das redondezas. Não podíamos. Não queríamos despertar a ira dos humanos. (...) Mas Guilherme não conteve o rancor que brotava em seu íntimo; era como se o maldito ainda possuísse alma. Com sua força vampírica aumentando a cada mês, a cada ano, não admitia que os humanos nos impusessem receios, nos impusessem fronteiras. Tornou-se um caçador nato. Infelizmente seu comportamento impróprio teve seguidores. Meu irmão de útero, meu menino, Sétimo, compactuava com as ideias de Guilherme. Rodolfo e Constança simpatizaram e somaram um quarteto. Os quatro atacavam quem bem queriam, onde bem entendiam, de forma e por razões que só a eles em particular interessava e fazia sentido. Tornaram-se animais. Atacavam sem a sede. Atacavam por prazer. Matavam, destruíam, torturavam por puro ódio. (VIANCO, 2009a, p. 274/275).

No trecho, além da explícita menção à animalidade e ao descontrole, aspectos já analisados, encontra-se a ideia do mal como deliberado desejo de causar sofrimento, sem razão aparente, pois eles atacavam sem a sede, apenas por prazer; não apenas matavam, mas torturavam por ódio. Esse é o principal contraponto entre os vampiros de Vianco e os de Meyer, que, como explicitado no segundo capítulo dessa tese, ao invés de atacarem apenas pela necessidade do sangue, controlam-se a ponto de absterem-se do sangue humano, preferindo alimentarem-se de animais selvagens, caçados de forma civilizada (sem crueldade e, no caso de Edward, até com elegância). Os vampiros de Meyer renunciam ao mal. Os de Vianco, se não encarnam o mal radical, entregam-se a ele como condição inevitável, ainda que relutantemente e a contragosto (como é o caso de Gentil, Tiago e Patrícia).

Entre todos os vampiros, Sétimo é o mais explícito e frequentemente associado ao mal radical. Ele próprio se define como “produto do ódio, (...) o vampiro mais odiado, mais temido, mais violento de minha terra” (VIANCO, 2009b, p. 31). Gentil, o único que tem alguma compaixão por ele, reconhece que o irmão “gostava do ódio em seu coração, gostava de caçar, de matar. A sede, para ele, era uma coisa bem-vinda”. Sétimo causa terror nos próprios irmãos: “tornou-se tão poderoso que passou a nos amedrontar, a nos dominar. Tínhamos que segui-lo, mimá-lo, pois éramos insignificantes perto dele” (VIANCO, 2009a, p. 279).

Outro aspecto interessante é que Sétimo é o único, entre todos os vampiros, a não apresentar um nome humano, e é frequentemente referido por epítetos, como “o maldito”, “o

³¹² “Guilherme odiava Sétimo porque meu irmão, apesar da aparência infantil, era muito mais poderoso do que ele” (VIANCO, 2009a, p. 279).

não-irmão”, “o assassino” (VIANCO, 2009a, p. 58). Sendo reconhecido como o “não-irmão”, e odiado sobretudo por Inverno, que inveja seus poderes, é ele quem será entregue ao demônio, o que é justificado também por seu irmão biológico: “Sétimo era odioso, não compartilhava de nossos regulamentos, matava crianças e mulheres. Sétimo merecia perecer. Merecia ser carregado pelo Diabo” (ibidem, p. 278). Isso nos remete a um dos episódios importantes nas narrativas de Vianco que analiso neste trabalho: a cena do pacto. Para analisá-la, porém, é mister nos determos antes no relato da origem dos vampiros apresentada nelas e sua relação com o Diabo.

No capítulo 28 de *Os sete*, Gentil narra a Tiago sua origem e a dos demais vampiros, associando-a a uma batalha cósmica: “Muito antes do avô de seu bisavô ter nascido, muito antes de Portugal ser chamado de Portugal, quando o Céu e o Inferno entraram em conflito, nós fomos criados” (VIANCO, 2001, p. 273). Pela indefinição temporal e por ser uma narrativa primordial (que relata a origem de algo), o início deste capítulo se aproxima do registro do mito. Tal indefinição prevalece na descrição dos agentes da transformação de humanos em vampiros:

Éramos centenas, não apenas esses sete amaldiçoados. Éramos pobres corpos sem almas. Velas sem chamas que, como nós, são eternas. Tínhamos vidas comuns. Agricultores, cavaleiros, artesãos... todo tipo de trabalhador, nobres ou clérigos. Naquela noite escura, eles vieram e roubaram nossas almas. (VIANCO, 2009a, p. 273).

O trecho evidencia que os primeiros vampiros eram humanos cujas almas foram roubadas, mas não explicita quem as roubou. Entretanto, o relato de uma batalha cósmica que originou um vampiro encontra-se em *O senhor da chuva*, romance que não apenas apresenta um mundo em que anjos e demônios se manifestam no plano terreno e interferem na vida humana, mas no qual humanos também interferem nos eventos protagonizados por estes seres sobrenaturais. Assim, Thal, um anjo-general muito reconhecido no plano divino, interfere na vida de Gregório, ao salvar a vida deste traficante quando ele é descoberto na tentativa de dar um golpe em um fornecedor de drogas. Mas Gregório também interfere no destino de Thal, pois este estava em desvantagem em uma luta com demônios, chefiados por Khel, um cão-demônio e seu inimigo maior, e, caso perdesse, seria transformado também em um demônio. Ao invadir o corpo de Gregório, Thal salva-lhe a vida, e, ao mesmo tempo, passa para o plano físico e não pode ser derrotado por Khel. Assim, o destino de Thal e de Gregório estão ligados; o anjo está aprisionado no corpo do humano, e este só sobrevive por incorporar o poder daquele. Mas Thal viola a Lei:

- (...) Você não vai sair deste lugar com vida, anjo maldito. Você quebrou a Lei ao escapar daquela maneira. O Homem sabe. A Lei não permite que os Soldados fujam para o plano físico. A Lei não permite que os Soldados possuam a carne. Você pode não me temer, mas teme ao Homem. Você quebrou a Lei e sabe que agora eu tenho uma chance por Direito. É olho por olho, dente por dente. Você me deu permissão, anjo. Permissão para a Batalha Negra.(...)

Thal calou-se. Não temia por sua vida, comparando a ameaça de Khel iniciar uma nova guerra no plano celeste, bem ali, junto a inocentes, tirando vidas, interferindo tão brutalmente no plano dos homens. A Batalha Negra. Thal não temia Khel. Mas as consequências daquela promessa. O Homem”. (VIANCO, 2008a, p.94)

Embora não se explicita claramente no romance quem teria estabelecido “a Lei”, a visão cristã evangélica subjacente à narrativa sugere que se trata de uma lei divina (referente às lutas entre anjos e demônios, ao domínio da terra e dos homens) como se sugere pelos termos “O Homem sabia” e “promessa”. Grafado em maiúsculo, o termo “O Homem” refere-se, na tradição bíblica, a Jesus Cristo, encarnação de Deus na terra. O trecho também sugere que a Lei divina estabelece uma “chance por Direito” aos demônios de interferir no plano terreno, e, em outras passagens, de aumentar o “exército satânico”, já que, durante esta Batalha, todos os anjos mortos se converteriam em anjos negros, e os humanos, em vampiros:

Quando se perdia na Batalha Negra, deixar de existir era uma bênção, mas, infelizmente, não era isso que acontecia. Se um anjo era destruído pelas espadas dos demônios, sua alma e sua energia eram capturadas pelo exército negro. Sua consciência continuava existindo, e o anjo se convertia em algo novo: um auxiliar de Satã. Tornava-se um anjo novo. Um anjo negro. Um serviçal do demônio. (...)

[...]

Dependendo do método do ataque adversário, a peleja poderia acabar para os anjos de luz em menos de uma hora. As feras teriam vinte e três horas para apoderar-se de toda a população da cidade. As almas estariam vulneráveis, desprotegidas... indefesas. Tarefa simples diante da impotência dos humanos em evitar o ataque de criaturas que não vêem. Os humanos apenas perceberão o momento em que suas almas estiverem sendo retiradas dos corpos quando a escuridão se abater sobre seus destinos. O coração pára; o sangue, congela; a pele empalidece, abandonando para trás uma casca vazia. Resquícios de lembranças, uma herança geralmente maligna, destruidora e proliferante. Vampiros. (VIANCO, 2008a, pp. 178; 193)

Portanto, a ocasião em que “o Céu e o Inferno entraram em conflito”, referida por Gentil, foi uma Batalha Negra anterior³¹³, em que se originaram não apenas os “sete do Douro”, mas centenas de outros vampiros, conforme trecho acima citado. Em seu relato, o vampiro

³¹³ Na série de Vianco, a Batalha Negra não corresponde à “batalha final” entre o bem e o mal, podendo se repetir muitas vezes, conforme sugerem os trechos: “Não era o fim dos dias, era algo mais sutil e suave, apenas um toque para lembrar aos anjos e aos demônios que eles eram inimigos. Para lembrar aos homens que eles eram carne” (VIANCO, 2008a, p. 96); “Já houvera confrontos muito maiores no passado, muito mais anjos cessaram sua existência de uma só vez” (ibidem, p.178).

menciona que, a partir desse evento, que rouba suas almas, eles começaram a viver em uma condição marginal e ambígua, uma vez que não pertenciam mais nem ao reino dos vivos, nem ao dos mortos, e por isso, são rejeitados: “Ai! Que **insanidade** era aquela? Estávamos mortos... mas vivos. Era natural que os **normais** nos rejeitassem... Que tipo de criaturas **doentias** se alimentavam de sangue humano? Somente nós. Tornamo-nos uma **aberração**, monstros temidos” (VIANCO, 2009a, p. 273, grifos meus). Os termos em negrito reforçam essa condição de anormalidade que leva os vampiros não apenas a viverem à margem da sociedade, mas também serem “caçados, odiados, acossados” (ibidem, p. 274).

No relato de Gentil, nota-se que a condição vampiresca era indesejável, e que, inicialmente, vampiros só atacavam humanos pela necessidade do sangue para se alimentarem: “Queríamos voltar a nossas vidas antigas. Nossa vida iluminada, de coração pulsante e corpo quente. Queríamos voltar a ser simples humanos, mortais. Para isso, nosso corpo pedia sangue” (VIANCO, 2009a, p. 273). Além disso, há uma sugestão dos vampiros como vítimas dos humanos, que “invadiram nossa casa e dizimaram nossa gente”, “amarraram dúzias dos nossos em grossos troncos de madeira e os deixaram morrer expostos ao Sol”, e “de dezenas arrancaram as cabeças e as queimaram longe dos corpos” (ibidem, p. 275). Depois desse ataque (“um dos mais cruéis”), as centenas de criaturas se reduzem a “trinta desgraçados, condenados à vida escura” (VIANCO, 2009a, p. 274), que resolvem se mudar para um castelo junto ao rio Douro, e viver escondidos, caçando apenas em vilas longínquas, pois “Não queríamos despertar a ira dos humanos” (ibidem, p. 274). Porém, essa assumida vulnerabilidade em relação aos humanos é contradita tanto no fato de os vampiros desenvolverem poderes e ficarem cada vez mais fortes fisicamente, quanto na vingança realizada por Inverno (que mata muitos daqueles que tinham dizimado sua “gente”) e nas notícias de suas ações assassinas, com as de Sétimo, Rodolfo e Constança “voarem como vento” (ibidem, p. 275).

Em outros termos, mesmo em menor número, vampiros continuavam sendo vistos como uma ameaça. Gentil relata que, no tempo do rei D. Afonso IV, o Bravo, surgiu um “especialista em assuntos negros”: Tobia. Sem temer aos vampiros, ele e sua descendência os caçaram e exterminaram até sobrar apenas os “sete do Douro”. Sentindo que não poderiam vencer o exército de Tobia, os vampiros evocam o Diabo:

Tobia atacava cada vez mais furiosamente, mais eficientemente. Sem conseguir colaboração por parte de Sétimo, Guilherme, desesperado, com o auxílio de uma poderosa bruxa, conseguiu evocar Satã. Implorou que o tornasse mais poderoso que Sétimo para poder aniquilar todo o exército de Tobia. Implorou, jurando servidão eterna. Satã, então, fez uma proposta. Ele conhecia os sete vampiros do rio D’Ouro. Para dar poder a cada um de nós, a fim de que pudéssemos nos livrar definitivamente

do infernal Tobia, deveríamos trair um irmão, um companheiro. Seis deveriam se juntar e apontar um sétimo para a paga dos poderes. Um de nós tornar-se-ia servo de Satã por cento e cinquenta anos. Em troca, cada um dos seis restantes receberia um poder, um dom. Era óbvio que o escolhido para sofrer tamanha traição seria meu estimado e ao mesmo tempo odiado irmão Sétimo. Eles o queriam mais do que a Tobia. Que maneira mais conveniente poderia existir para livrar-se dele? O pobrecoitado seria escravizado pelo demônio por cento e cinquenta anos, sem direito a poderes, sem chance de fuga ou de escolha. Para se livrar de uma besta, somente com a ajuda do pai das bestas. (VIANCO, 2009a, p. 280)

No trecho acima transcrito, evidencia-se novamente a vulnerabilidade dos vampiros em relação aos humanos, não apenas no fato de Inverno precisar implorar a ajuda do demônio para vencer Tobia (que curiosamente recebe o adjetivo “infernal”, quando este, comumente, é atribuído aos vampiros, e não aos seus caçadores), mas também no fato de ele precisar da ajuda de uma bruxa para evocar Satã. Considerando que a narrativa nos traz o tema do pacto, muito importante na cultura ocidental, de matriz judaico-cristã, bem como em sua arte e literatura, podemos observar que a cena nos traz um elemento tradicional, que é a intercessão de uma bruxa ou feiticeira na evocação de Satã, mas, com isso, coloca os próprios vampiros em uma relação de não-familiaridade com ele, embora haja uma relação de procedência, pois os vampiros do Douro são “originais”, isto é, almas humanas roubadas por demônios na Batalha Negra³¹⁴. Sugere-se essa familiaridade apenas no caso de Sétimo, quando ele é qualificado como “uma besta” e Satã, como “pai das bestas”.

Entretanto, se Satã (ou Satanael) não é o criador dos vampiros, mas outros demônios, é ele quem lhes concede poderes, tornando-os menos vulneráveis e permitindo, portanto, sua imortalidade, já que, como afirma Gentil, “nós, vampiros, ao contrário do que se pensa, não somos imortais. Os humanos aprenderam como pôr fim à nossa existência” (VIANCO, 2009a, p. 274). Vampiros não morreriam de causas naturais, mas poderiam ser mortos pelos humanos; portanto, eles se tornariam “menos mortais” à medida que se tornassem menos vulneráveis e mais poderosos. Mas o preço destes benefícios é a traição de um dos “irmãos” e a servidão deste ao demônio – pacto que revela algumas peculiaridades: o fato de Satã não exigir a alma de quem o invoca, mas o corpo de outrem – já que os vampiros de Vianco não têm alma: “Os demônios já haviam levado sua alma, agora o próprio Satanael queria tomar-lhe o corpo, torná-lo um escravo particular” (ibidem, p. 278); e o fato de Satã colocar um prazo

³¹⁴ Conforme explicitado no capítulo II, no universo ficcional de Vianco, há uma distinção entre vampiros originais, isto é, tornados vampiros por demônios, nas Batalhas Negras, e os “filhos”, humanos atacados por vampiros e que, caso se alimentem do sangue, se tornam também vampiros, manifestando características daqueles que os transformaram.

para esta servidão, que poderia ser eterna (o que nos leva a perguntar por que ele libertaria Sétimo, se ele se mostra tão poderoso quanto o próprio Satã).

Na cena em que Sétimo é entregue ao Diabo, este se revela uma criatura assustadora, que desperta medo até nos vampiros, que seriam tradicionalmente tão assustadores quanto demônios, aos olhos de meros mortais:

De uma nuvem de fumaça vinda do ar, Sétimo apareceu, **assustado**, preso por uma das mãos do Diabo. O Demônio, **a criatura mais horrenda sobre a qual qualquer um de nós já havia posto os olhos**, sorria, expondo dentes muito **mais assustadores** do que nossas modestas presas. Ele tinha os olhos mil vezes mais brilhantes que os nossos, mil vezes mais vermelhos. Sua risada ecoava como uma trovoadas. Ele tinha o que queria. Um vampiro legítimo para sua escravidão. Estaríamos livres de Sétimo por cento e cinquenta anos. Sem dizer uma palavra, sem produzir um gesto, o Diabo desapareceu, levando consigo nosso irmão. Sentimo-nos enganados, atraídos. Nada em nossos corpos havia mudado. Nenhum aumento de poder fora sentido ou percebido. Nenhuma fagulha de luz fora disparada. Nenhum encanto mágico fora proferido. (VIANCO, 2009a, p. 281, grifos meus)

Além de sentirem medo do próprio Diabo, caracterizado como “horrendo”, nota-se neste trecho a sensação de engodo, já que os vampiros não presenciam nenhum “encanto mágico” que os faça crer na assimilação dos poderes prometidos, os quais não se manifestam imediatamente. Tal sensação se explicita ainda mais em outra fala de Gentil: “Alguma vez tu jogaste com o Diabo? Aprende uma coisa: quando se joga com o Diabo, nunca se ganha. Podes pensar que ganhaste, mas na verdade tu perdeste” (VIANCO, 2009a, p. 292). Essa sensação evidencia a crença em uma “ética do pacto”, presente mesmo nos pactos com um ser que, teoricamente, não encontraria qualquer problema em mentir ou não cumprir suas promessas, já que se define como a representação do mal radical ou absoluto.

Neste ponto, considero importante abordar alguns estudos sobre o pacto demoníaco ao longo da história europeia, para prosseguirmos com mais propriedade na análise da imagem do demônio, de sua relação com os vampiros e do pacto entre ambos na obra de Vianco.

Em sua obra *Satã Herético – o nascimento da demonologia na Europa medieval (1280-1330)*, Alain Boureau (2016) apresenta, através da análise de textos escritos pelo Papa João XXII e seus cardeais, que o demônio não era uma preocupação central no cristianismo medieval e que ele aparece em discussões da cúpula católica a partir do século XIII. Mais precisamente, o historiador parte dos documentos de uma comissão de dez cardeais, reunida pelo referido papa, para discutirem se a invocação de demônios por magos ou feiticeiros poderia

ou não ser qualificada como heresia³¹⁵. Pela análise destes documentos, especialmente os escritos do cardeal Henrique de Carreto, Boureau conclui que os novos sentidos atribuídos a rituais demoníacos e sua configuração como heresia foram fundamentais para uma “virada demonológica”, isto é, uma nova caracterização do demônio e a consequente atuação da Igreja na caça às bruxas nos séculos subsequentes, sobretudo entre os séculos XV e XVII, quando atinge seu apogeu.

Sintetizo, a seguir, os aspectos da pesquisa de Boureau que interessam particularmente à análise empreendida neste trabalho. O primeiro se refere à ideia do “sacramento satânico”, isto é, a manifestação de Satã através da imitação dos gestos divinos, muitas vezes, subvertendo-os; o segundo, refere-se à ideia do pacto satânico, depois ressignificado no imaginário medieval (no qual não constituía uma perdição ou punição eterna, conforme se configura nos textos a partir do século XVI).

Considerando a ideia do “sacramento satânico”, Henrique de Carreto analisa o batismo de imagens (as quais possibilitariam que o demônio causasse males às pessoas representadas nelas) visando malefícios. Neste caso, segundo o cardeal, embora isso aparentemente se configurasse como inversão do batismo (no qual se consagra ao Diabo, e não a Deus, um objeto ou criatura), a analogia estaria de fato na eucaristia: a imagem de malefício se torna a pessoa a ser prejudicada pelo demônio, assim como “o pão significa o corpo de Cristo tornando-se verdadeiro” (BOUREAU, 2016, p. 77). Segundo Carreto, a heresia não estaria no rito em si, mas em sua significação, na qual se institui uma consagração “que torna a imagem efetivamente diabólica” (ibidem, p. 79). Em outras palavras, o cardeal afirma que, se alguém simplesmente golpeasse uma imagem de cera consagrada ao demônio, pedindo que fosse atingido aquele representado no objeto, isso não configuraria uma heresia, mas uma superstição; já a “reverência, pacto e fé” (ibidem, p. 77) com Satã por parte daqueles que consagraram a imagem, isso sim seria uma heresia. Esta se qualificaria duplamente: pela crença nos poderes sobrenaturais de um objeto natural desprovido de qualquer poder; e, o mais grave, pela reverência ao Diabo e a conclusão de um pacto com ele, acreditando que ele, assim como Deus,

³¹⁵ A Igreja Católica, até então, definia a heresia como “erro obstinado em matéria de fé”, mas os teólogos resistiam a uma “incriminação excessiva” nesta matéria, reservada ao papado. Ao convocar uma comissão, João XXII pretendia encontrar fundamentos doutrinários e teológicos para tratar invocadores de demônios e outros magos como hereges, dirigindo aos cardeais, precisamente, a pergunta: “aquele que batiza, segundo a forma católica, uma imagem visando a malefícios é herege ou simplesmente autor de sortilégio?” A mesma questão tinha sido colocada sobre aquele que batizava uma segunda vez um cristão com o objetivo de dar-lhe o poder de expulsar a epilepsia (questão 2), aquele que utilizava as hóstias consagradas para produzir malefícios (questão 3) ou, enfim, aqueles que invocavam demônios visando obrigá-los a prejudicar outras pessoas (questão 4)”. (BOUREAU, 2016, p. 62).

poderia atribuir poder a uma pessoa ou a um objeto: “Solicitar um pacto com o demônio, pela natureza do ato, é acreditar que o demônio pode fazer qualquer coisa em virtude de um pacto” (CARRETO, apud BOUREAU, 2016, p. 83). As conclusões de Carreto, de fato, já tinham sido sugeridas pelo dominicano João de Paris, na década de 1290, o que Boureau denomina “papel ministerial dos demônios”: a crença de que estes são dotados de inteligência e poder para instaurar fatos (através de figuras e caracteres mágicos) engendra um ato ilocutório, ou seja, as palavras de invocação ao Diabo só são proferidas pela crença de que ele as ouve e as realiza (ibidem, p. 129).

Portanto, a ideia do pacto também surge como uma inversão da relação entre o homem e Deus, já que esses cardeais do século XIII definiam essa relação como um pacto: “Há, então, nos sacramentos, uma convenção que corresponde a um pacto entre Deus e os homens (...). E é em razão de tal relação que existe uma santidade nesses signos e que a eles é atribuído o que é próprio de Deus”. A citação do dominicano Ricardo Fishacre (apud BOUREAU, 2016, p. 80) nos esclarece essa relação entre a santidade dos signos sacramentais e a vontade humana que reverencia Deus neles. Segundo o franciscano Pedro Olivi, o pacto com Deus seria estabelecido desde a Criação, e instauraria uma “dívida contraída com Deus”, de “obediência perfeita e reverência”. Nessa lógica, a Igreja exerceria um papel de “síndico dos devedores”, organizando uma “obrigação infinita”, “fazendo da eficácia sacramental o efeito renovado sem cessar, mas jamais concluído, de uma relação entre os homens e Deus” (apud BOUREAU, 2016, p. 106 a 108).

A doutrina contratual, bastante aceita e difundida até o final da Idade Média, aparece na lógica do sacramento satânico, segundo Carreto, e essa é sua grande contribuição para a ressignificação do pacto demoníaco. Para compreendermos melhor essa lógica, convém analisarmos o pacto demoníaco na Idade Média e tal ressignificação posterior a partir de dois mitos, um medieval e outro, moderno, respectivamente: o de São Teófilo e o de Fausto.

A versão mais antiga do mito de Teófilo foi escrita em grego por Eutiquiano, no século VI, e teve diversas versões entre os séculos IX e XI. Resumidamente, narra que Teófilo, vigário do bispo da Cilícia, ao perder seu cargo pela chegada de um novo prelado, consulta um mago, que lhe propõe invocarem o diabo. Teófilo concorda, renega sua fé cristã, adora o diabo e escreve e entrega-lhe uma carta, declarando-lhe fidelidade; em troca, o demônio faria com que Teófilo retomasse seu posto. Porém, depois de voltar ao seu antigo cargo, ele se arrepende, faz penitência e pede ajuda à Virgem Maria, que consegue enganar o diabo e retirar-lhe a carta

que, restituída a Teófilo, é queimada, depois que este confessa seu pecado diante do bispo (RUSSELL, 1990, p. 63; MUCHEMBLED, 2011, p. 151; BOUREAU, 2016, p. 90).

Ao se referir à história de Teófilo, Boureau usa a interessante expressão “banalidade do pacto” (ibidem, p. 90), que expressa precisamente a ausência de consequências irreversíveis para aqueles que se aventuraram a fazer pactos com o demônio. Considerando a imagem medieval do demônio não como “o terrível Satã”, mas como um ser que pode ser enganado pelo homem (MUCHEMBLED, 2011, p. 25), ou na lógica da soberania divina, que submete o diabo às vontades de Deus, conforme postulava São Tomás de Aquino (BOUREAU, 2016, p.126), o arrependimento, a penitência e a evocação de uma “advogada”³¹⁶ como a Virgem Maria são suficientes para derrotar o demônio e reverter o pacto. Em outras palavras, o pactuante não se torna um ser desprovido da graça divina e sua redenção ainda é possível. Entretanto, se a história de Teófilo representa um Diabo submisso à vontade divina e um Deus acessível e complacente, o mito de Fausto traz a imagem de ambos como terríveis e implacáveis.

Presume-se que o mito de Fausto tenha uma origem histórica³¹⁷, e seja baseada na vida de George Helmstetter, nascido entre 1478 e 1480, e que recebera a alcunha de Fausto (do latim *faustus*, afortunado) como estudante de teologia e filosofia. Depois de formado, dedicou-se ao estudo de magia hermética e começou a trabalhar como mago, prevendo o futuro e fazendo horóscopos (RUSSEL, 1990, p. 58). Embora tal origem histórica não seja firmemente estabelecida, a história de Fausto já era bastante difundida quando Johannes Trithemius (1462-1516) publicou sua mais antiga versão escrita em 1507. Lutero foi um dos grandes difusores do mito de Fausto, sendo um dos responsáveis pela associação entre sua magia e a bruxaria, pois considerava a “magia hermética como uma tentativa, cheia de orgulho, de apreender o conhecimento divino através do intelecto”, que só poderia ser praticada “com a ajuda do Diabo”³¹⁸.

³¹⁶ A imagem da Virgem Maria como intercessora dos humanos junto a Deus e advogada de suas causas é difundida no cristianismo católico desde a Idade Média e se encontra em várias manifestações da religiosidade e da arte popular até a contemporaneidade, como podemos verificar na imagem da Virgem Maria presente em *Auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna.

³¹⁷ Muchembled (2011, p. 152) também faz referência à possibilidade da existência histórica da personagem: “O homem parece ter realmente existido. Médico e astrólogo nascido em Wutemberg, teria falecido em torno de 1540. A realidade tem, no entanto, pouca importância, pois seu nome serviu para sintetizar contribuições múltiplas relativas a personagens temidos como magos e adivinhos, como Paracelso e seu contemporâneo, Nostradamus, que morreu em 1566, ou Michel Servet, queimado por heresia em Genebra em 1553, bem como a trama de grande número de contos populares referentes a relações com o sobrenatural”.

³¹⁸ RUSSELL, 1990, p. 58. No original: “Luther and his followers seem to have been chiefly responsible for turning the historical person into a legendary figure. Luther, who despised hermetic magic as a vain and prideful attempt to grasp divine knowledge through the intellect, hastened to link all magic with witchcraft. If a person practices magic, Luther reasoned, he can do so only with the help of the Devil”.

Segundo Russell (1990, p. 59), a ligação de Fausto com o demônio é explicitamente referida a partir de 1540, quando Melanchthon, um discípulo de Lutero, escreve uma versão da vida de Fausto, teoricamente baseada em relatos de conhecidos. A referência ao pacto com o demônio aparece por volta de 1580, década em que Johann Spiess publica *Historia von Dr. Johann Faustus* (1587), posteriormente conhecida como *Faustbook* (“O livro de Fausto”) e traduzida e editada por toda Europa. O livro, que também apresenta um viés protestante, apresenta Fausto como um *scholar*, um misto de pesquisador e professor, que deseja alcançar o conhecimento por seus próprios esforços e não pela graça divina (o que, já de início, relaciona-o ao pecado original e com o orgulho, o pecado do próprio Lúcifer). Para isso, ele vai a uma encruzilhada e invoca um espírito, que aparece sob as formas de um dragão, um globo de fogo, um homem de fogo e, finalmente, um frade franciscano (evidenciando a crítica ao catolicismo). Além de a cena fazer clara referência à descrição dos rituais de magia e bruxaria do século XVI e de as metamorfoses serem uma das características tradicionais do demônio, o espírito se apresenta como Mephostophiles³¹⁹, membro de uma hierarquia demoníaca cujo príncipe era Lúcifer, de quem precisaria da expressa permissão para efetuar o pacto. Obtendo-a, o demônio promete servir Fausto se ele desse seu corpo e sua alma ao príncipe do inferno, depois de 24 anos. Além de renegar Cristo e se declarar doravante um inimigo dos cristãos, Fausto faz um pacto escrito com seu próprio sangue.

Nesse ponto, vemos semelhanças entre a história de Teófilo e a de Fausto: há a negação de Deus e sua Igreja; e a entrega da alma em troca de algo desejado (posição, cargo, conhecimento). Entretanto, as histórias divergem em dois pontos fundamentais: o fato de Fausto, ele mesmo, invocar o demônio (e não recorrer a bruxas ou feiticeiros); e a ausência do arrependimento como forma de redenção. Na narrativa de Spiess, Mephostophiles leva Fausto a uma incursão pelo inferno, e, diante da pergunta horrorizada do professor sobre como escapar da danação eterna, responde-lhe que o único meio é “ser humilde e dar glória a Deus. Mas, ele acrescenta, isso é algo que você nunca fez”³²⁰. A impossibilidade do arrependimento é atestada com a atitude de Fausto: ele confirma o pacto, prefere a condenação eterna a qualquer forma de submissão. Ademais, sua sede por conhecimento é transformada em luxúria e desejo de

³¹⁹ Russell (1990, p. 61) apresenta uma interessante análise etimológica deste nome que, embora não pertença à tradição judaico-cristã, consiste em uma inovadora mistura de elementos linguísticos do grego, do latim e do hebraico. A partir desta análise, o nome é traduzido como “he who is not a lover of light” (“aquele que não é amante da luz”), em uma paródia irônica a Lúcifer, “lightbearer” (“o portador da luz”). Mephistopheles (Mefistófeles), atualmente a forma mais conhecida do nome deste demônio, não provém do século XVI, mas é grafada por Goethe em sua adaptação do mito, no século XVIII.

³²⁰ RUSSELL, 1990, p. 62. No original: “Be humble and glorify God. But, he adds, this is something you have never done”.

dominação, evidenciando o intuito do autor de mostrar que o único caminho de quem se entrega ao mal demoníaco é a degradação moral. Fausto obtém o que deseja, mas, depois de 24 anos, apesar da tentativa de livrar-se do inferno ao alertar seus colegas e alunos sobre seus perigos, Lúcifer vem buscá-lo à meia-noite, quando um vento sacode a casa e ouve-se o grito desesperado de Fausto. Na manhã seguinte, os alunos encontram seu corpo estranhamente mutilado.

A versão da história de Fausto elaborada por Spiess é reveladora da ressignificação do pacto enquanto “sacramento satânico”, conforme postula Boureau em sua obra, mencionada anteriormente. Fausto “solicita” o pacto com o demônio e “tem fé que ele possa fazer qualquer coisa”, em virtude do próprio pacto; além disso, na mesma lógica contratual do sacramento, Fausto está eternamente em condição de obediência e reverência ao Diabo por uma “dívida contraída” com ele – denotando uma relação renovada e irreversível entre o homem e o demônio.

A narrativa seiscentista da história de Fausto ainda apresenta, segundo Russell, em seu livro *Mephistopheles: the Devil in the modern world* (1990), outros aspectos na ressignificação do pacto do mundo medieval para o mundo moderno: o antropocentrismo, o individualismo e o pessimismo. Nesta versão moderna, a batalha cósmica entre o divino e o demoníaco se converte em um conflito entre o homem e Deus, ou entre o homem e o Diabo. Além disso, a ênfase protestante coloca a ideia do esforço individual no combate com as forças malignas: não há intercessão da Virgem Maria ou dos santos, nem uma confissão redentora, ou seja, não há a presença de uma comunidade cristã celeste ou terrena que possa apoiar o indivíduo, que está só diante de Deus ou do Diabo. Enfim, o pessimismo estaria evidente na impossibilidade da redenção:

Nas lendas medievais, o pecador se arrependia e era salvo; aqui ele encontra apenas as duras recompensas do pecado: o indivíduo abandona Deus e, uma vez que pecou, endurece seu coração contra o arrependimento. Nisso há mais que um toque de predestinação ou fatalismo. A história, portanto, torna-se uma fonte e um veículo para o moderno pessimismo; como os filmes de terror do nosso próprio século [XX], ele mostra o poder real do mal enquanto ignora o poder do bem. (RUSSELL, 1990, p. 64)

321

³²¹ No original: “In the medieval legends, the sinner repented and was saved; here he finds only the stark wages of sin: the individual turns away from God and, once having sinned, hardens his heart against repentance. In this there is more than a touch of predestination and even fatalism. The story thus becomes a source and a vehicle for modern pessimism; like the horror films of our own century, it shows the real power of evil while ignoring the power of good”.

Muchembled (2011) também interpreta a irreversibilidade do pacto demoníaco como sinal do pessimismo, evidente na cultura europeia entre os séculos XVI e XVII:

A Idade Média preferia os demônios lubrificados, e a ideia do fracasso final de Satã retomou todos os seus direitos no folclore do século XVIII, e também na cultura douta, com Goethe: seu herói arrependido, vê-se salvo pela intercessão de Margarida (...). O parêntese do pacto sem a menor esperança de salvação foi o de um sol negro na consciência europeia, marcada pela insegurança diante de um Deus severo, do qual Lúcifer não era mais que a imagem invertida. Um profundo pessimismo em relação à natureza humana invadiu a cena, destruindo por dois séculos o otimismo do livre-arbítrio de Erasmo, sob o olhar de um Criador benevolente. Em terras protestantes, em que reinava o servil arbítrio de Lutero ou a predestinação calvinista, bem como no mundo da Contra-Reforma Católica, o ser humano parecia bem pequeno, bem fraco diante do poder desencadeado por Satã, mensageiro de uma divindade impiedosa. (MUCHEMBLED, 2011, p. 153).

A narrativa de Fausto se configura, portanto, como um mito da modernidade europeia, que representa valores tão caros ao seu desenvolvimento (como o antropocentrismo e o individualismo), e suas diversas adaptações em diferentes séculos revelam sua potencialidade de representação das mudanças, no imaginário europeu, da relação entre o homem consigo, com a divindade (em sua dupla faceta Deus/Diabo) e o conhecimento. Se a história de Teófilo sintetiza o tema do pacto na Idade Média, Fausto sintetiza sua ressignificação na Idade Moderna, na qual o indivíduo é responsável pela sua própria condenação. Tanto na narrativa de Spiess, quanto nas tragédias de Marlowe e Goethe (publicadas nos séculos XVI e XVIII, respectivamente), o diabo não precisa tentar Fausto, mas este mesmo toma a iniciativa de invocá-lo e de lhe propor o pacto (RUSSELL, 1990, pp. 66; 163).

Após essa reflexão sobre as representações do pacto demoníaco ao longo da história europeia, volto às obras de Vianco a fim de analisar como as ideias da inversão do “contrato” entre o homem e Deus, da responsabilidade pela própria condenação e da irreversibilidade desta se encontram nas narrativas de Vianco. Algumas passagens da narrativa podem nos trazer interessantes aspectos de como tais ideias são assimiladas por este autor contemporâneo.

Um deles é que a relação dos vampiros de Vianco com o diabo não elimina sua relação com Deus. Há diversas passagens em que os vampiros se referem a Deus e até o evocam, como estas falas de Inverno: “Eu vivi e viverei quanto tempo Deus permitir” (VIANCO, 2009a, p. 110) e de Acordador: “Que o bom Deus continue contigo e te guie para caminhos diferentes de demônios feito nós” (ibidem, p. 196). Em várias passagens, os vampiros fazem referências à limitação de seus poderes, como por exemplo, quando Acordador menciona que só Deus poderia realmente ressuscitar uma pessoa: “Eu não ressuscito ninguém. Quem ressuscita é o

Senhor, teu Deus. A mim isso não foi permitido plenamente” (VIANCO, 2009a, p. 119). De forma análoga, em um diálogo com Satanás, Sétimo duvida de que ele tenha poder para trazer seus irmãos da morte para liquidá-lo: “Tu, que foste expulso do Céu? Tu não podes. O poder da ressurreição é do Pai de Luz! (...) O poder da vida, da ressurreição, sempre foi do teu Pai” (VIANCO, 2009b, p. 216). Tais passagens sugerem que o demônio, assim como os vampiros, tradicionalmente uma de suas criaturas, foram criados por Deus e estão sob seu controle. Isso remete à ideia da onipotência e soberania de Deus, presente na teologia católica medieval, como se observa nas teorias de São Tomás de Aquino, nas quais se encontra uma “orientação teológica em direção a um cristianismo da luz pela qual Cristo conteve e acorrentou os demônios, que apenas no curto momento que precederá ao Juízo Final se beneficiarão de uma breve liberdade, fora algumas fugas firmemente controladas” (BOUREAU, 2016, p. 126). A descrição da Batalha Negra, em *O senhor da chuva*, assemelha-se a uma dessas “fugas controladas”, uma vez que Deus permite que anjos e demônios lutem e que estes roubem almas humanas, se vitoriosos. A teologia protestante, conforme se verifica na doutrina de Lutero, também apresenta a ideia da soberania divina, e, de forma ainda mais radical, relaciona-a com a ausência de autonomia e livre-arbítrio (tanto para humanos, quanto para os demônios ou qualquer outra criatura):

Um ser humano não tem poder nenhum de alcançar sua própria salvação; ele está sempre no poder de Deus ou sob o poder de Satanás, para quem Deus dá autoridade sobre os maus. (...) Deus nunca deixa as rédeas caírem de sua mão; ele dirige o céu e a terra, o inferno, o Diabo e todas as criaturas. (RUSSEL, 1990, pp. 35-36)³²².

Porém, se esse aparente reconhecimento da soberania divina sugere uma submissão dos vampiros a Deus, essa ideia se contradiz com uma sensação de revolta por Ele tê-los abandonado, evidenciada no trecho a seguir:

Os [vampiros] originais, como eu, não têm alma. Meus irmãos foram palermas. Esqueceram que os demônios da Batalha tomaram nossas almas. Tomaram nossas almas e largaram na Terra nossos corpos. Desgraçadamente vivos! Para quê? (...) Para que deixar gente sofrer assim? Por que Deus deixa isso acontecer?

(...)

Não encontrei nenhuma resposta (...) e isso significa muito. Significa que Deus não liga. Não liga para nós. Não se importa com o que aconteceu conosco. Nem um pouco, importa-se mais com quanto um padre defeca, mas nem um pouco com o que aconteceu às nossas almas.

³²² No original: “A human being has no power at all to achieve his own salvation; he is always in the power of God or else under the power of Satan, to whom God gives authority over the wicked.(...) God never lets the reins fall from his hand; he directs heaven and earth, hell, the Devil and all creatures”.

- Tchê, não diz isso! Deus se importa com todos.

- Tchê, digo que não se importa! Digo quantas vezes quiser ouvir! Ele nunca me pediu desculpas. Nunca! Se ao menos permitisse que nossos corpos fossem levados. Não permite! Deixa-nos aqui, para vermos os nossos irem, enquanto nós ficamos. (...) Qual a melhor parte desta lição? (...) Se Ele não se importa conosco, Tiago, Ele não se importa com o que nós fazemos. (VIANCO, 2009b, pp. 97-98)

A fala de Sétimo apresenta a imagem de um Deus cruel, que não se importa com os vampiros, que seriam também suas criaturas, deixando-os sofrer irremediavelmente. A partir do questionamento da conduta divina, Sétimo chega a duas conclusões que nos colocam a já referida inversão da lógica contratual com Deus: ele “não liga”, não se importa “nem um pouco” com aqueles cujas almas foram roubadas e os corpos largados na Terra (o que scandaliza Tiago, que reproduz o senso comum de que “Deus se importa com todos”); e, por conseguinte, não se importa com o que eles fazem. Em outras palavras, é como se a existência dos vampiros fosse algo indiferente ou ignorado por Deus, assim como suas ações³²³. Desta forma, rompe-se o contrato: ao não serem reconhecidos como criaturas divinas, não há mais necessidade de “obediência perfeita e reverência” ou o sentimento de uma “dívida contraída com Deus”, nos termos já citados do teólogo Pedro Olivi.

Entretanto, tal ruptura não corresponde exatamente, no caso de Sétimo, na inversão deste contrato, no “sacramento satânico”, já que sua revolta contra Deus não o leva à invocação de Satanás e na crença de que ele tudo pode. Sétimo, de fato, torna-se escravo do Diabo pela invocação que seus irmãos dele fazem; eles firmam o pacto, recebem poderes, mas a condenação (temporária, não eterna) de servir ao demônio é apenas de Sétimo. Porém, todos eles, na condição de vampiros originais, já tinham perdido suas almas para demônios sem qualquer tipo de consentimento ou pacto, pois, na Batalha Negra, as almas ficam à mercê dos demônios que a vencem, o que remete à ideia, difundida por vertentes católicas e luteranas no início do século XVI (paralelamente à nova noção do pacto voluntário) de que “o demônio não tinha necessidade de pacto para tomar posse de uma alma” (MUCHEMBLED, 2011, p. 152).

No universo ficcional de Vianco, a causa da condição vampíresca oscila entre a vulnerabilidade dos seres à possessão demoníaca, acima explicitada, e a da “deliberada escolha da danação” (MUCHEMBLED, 2011, p. 83), associada à visão moderna do pacto demoníaco,

³²³ Em outro trecho, Sétimo menciona a condição vampírica como um “não lugar” na criação divina:

“- Deus... – murmurou a mulher.

- Ele não tem nada a ver com isso... e a partir de agora, Ele não tem mais nada a ver com você. Vampiros não têm lugar ao lado do Pai. Somos ignorados; criaturas não naturais do seu reino”. (VIANCO, 2009b, p. 218).

sintetizada no mito de Fausto. No primeiro caso, encontram-se os vampiros originais, como os “sete do Douro” e Samuel, vítima humana da Batalha Negra em *O senhor da chuva*. No segundo caso, estariam os seres humanos atacados por vampiros: somente a mordida destes não seria suficiente para uma transformação; o ingresso na “vida escura” só se completaria se cedessem à sede e se alimentassem de sangue humano:

– O meu sangue foi pouco para tornar-te imediatamente um vampiro. Foi apenas um remédio para o teu coração. Agora ele pulsa suavemente. Muito mais lento do que o de um mortal comum. Milhares de vezes mais veloz que o de um vampiro. Apesar da pequena quantidade com que te presenteei, já te dei parte da maldição. Tu conseguirás caminhar no sol nos próximos dias. Mas tu sentirás sede também. Se quiseres, teus dentes pontiagudos surgirão e, quando ingerires sangue mortal desta forma, como um vampiro noturno, terás feito tua escolha. Após roubares sangue, a ponte será queimada, não terás como voltar à tua vida antiga. Serás de fato um vampiro.

– E se eu não tomar sangue desta forma?

– Em algumas luas, quando a sede se extingue e a repulsa ao alho desaparecer, se não tomares do sangue humano, tu voltarás a ser o mesmo. (VIANCO, 2009a, p. 289).

No diálogo acima transcrito, de *Os sete*, Gentil explica a Tiago que ele estaria “na fronteira” entre a condição humana e vampiresca, e dependeria da sua escolha permanecer humano ou se tornar vampiro – o que remete à “deliberada escolha da danação”. Entretanto, em *Sétimo*, há uma ambiguidade em relação a isso, pois menciona-se essa escolha apenas no caso de alguns personagens, como Leonardo, Agnaldo e Paola, conforme reforçam, respectivamente, os trechos abaixo:

Tinha de tomar sangue humano tão logo fosse possível. Tinha que ratificar sua condição de vampiro. Do contrário, pela própria vontade, com a sede... poderia morrer como um humano. Tinha de **confirmar seu caminho para a Vida Escura (...)** (VIANCO, 2009b, p. 155, grifos meus)

Estava agora sob o efeito do sangue de Sétimo, numa espécie de transe. Precisaria de sangue para tornar definitiva a transmutação de seu corpo mortal em imortal. **Precisaria desejar o líquido quente que conduzia a vida nas veias mortais.** Do contrário, haveria sempre uma chance para a humanidade em seu corpo. (ibidem, p. 161, grifos meus)

O que definia era a hora em que o coração parava de bater como o de um mortal e tomava as características de um coração vampírico, um coração gelado. Desse momento em diante, a luz do Sol não seria mais tolerada e, **se a nova criatura não resistisse à sede, sua nova condição passava a ser definitiva.** (ibidem, p. 214, grifos meus).

Nessas passagens, os trechos destacados explicitam que o vampiro pode escolher entre “resistir à sede” e voltar a ser humano ou, “desejando o líquido quente”, o sangue humano, “ratificar”, “confirmar” seu “caminho para a Vida Escura”. Porém, isso não é mencionado no

caso de todos os personagens, muitos dos quais, como Patrícia, não desejam se tornar vampiros. Nos três romances finais da série, que compõem *O turno da noite*, essa possibilidade de escolha é raramente mencionada; ao contrário, a condição vampíresca parece irreversível a partir do momento em que o vampiro, depois de tomar o sangue da vítima e antes que ela morra, dê-lhe a beber seu próprio sangue.

Se a ideia da responsabilidade pela condenação não é, portanto, permanente nas histórias de Vianco, a de sua irreversibilidade permeia toda a obra: não há ex-vampiros, e, uma vez vampiro, está-se condenado à “anormalidade”, à marginalidade referida por Gentil (trecho citado na p. 224 deste trabalho). Voltando à fala de Sétimo (citada nas pp. 233-234), esta também apresenta a impossibilidade da redenção: vampiros não podem morrer, não podem completar a “aventura” (algo associado ao ciclo da alma, saindo de um plano terreno e indo para o plano espiritual), estão condenados a permanecer no mundo material e ver os “seus” irem para o outro mundo (numa sugestão de que vampiros amam humanos, criaturas mortais). Nesse sentido, há a ideia de um castigo eterno, que nos remete novamente à imagem de Lúcifer e sua queda irreversível, que o impede de voltar ao Céu.

O mito de Lúcifer é bastante difundido pelas religiões cristãs, embora uma narrativa em detalhes não se encontre na Bíblia, na qual há apenas uma menção a uma batalha celeste na qual o Dragão, referido também como A Serpente e Satanás, é derrotado e precipitado do Céu, por Miguel e outros anjos (Apocalipse 12, 7-9). Porém, segundo Russell (1990), com base nesses poucos versículos bíblicos, escritores produziram desde a Idade Média, em poemas e peças teatrais, uma narrativa em que a figura de Lúcifer, anjo cujo nome que significa “o portador da Luz”, rebela-se contra Deus, motivado ora pela soberba (sente-se igual ou superior a Deus e não aceita ser submisso a ele), ora pela inveja (deseja o poder, o “trono divino”), ora pelo ciúme (quando Deus cria os primeiros seres humanos e expressa seu amor por eles, amor tamanho que o leva a encarnar-se como homem, em Jesus Cristo).

Seja qual for a motivação da revolta de Lúcifer, em todas as narrativas o desfecho é o mesmo: a expulsão do Paraíso, de forma mais radical do que a expulsão de Adão e Eva, uma vez que, na lógica cristã, os seres humanos ainda podem se redimir do pecado original e voltarem ao Paraíso através de Cristo, mas tal redenção não é possível para Lúcifer e os anjos que o acompanharam na queda. Lúcifer e seus companheiros foram irreversivelmente banidos da comunidade celeste. Mas Deus não os matou: deu-lhes os domínios subterrâneos e tornou-os demônios – anjos caídos, sujeitos à “suspensão da graça divina após a contestação”, além do

“obscurecimento da inteligência”, “falta de virtude” e “disposição permanente para o mal”, de acordo com o teólogo franciscano Pedro de Falco (BOUREAU, 2016, p. 135). Assim, desprovidos de inteligência, virtude e graça divina, os demônios não seriam capazes do arrependimento que redime os homens.

Nas narrativas de Vianco, vampiros também se encontram desprovidos da graça divina, sem livre arbítrio para escolher a vida ou a morte, pois, ainda que desejassem a última, como mortos-vivos, “o desejo de morte não poderia ser consumado” (VIANCO, 2009b, p. 278). Tal reflexão aparece em diferentes momentos da narrativa, por parte de quase todos os personagens vampiros. Ao contrário da vida eterna prometida pela ressurreição em Cristo, a eternidade pela não-morte do corpo dada pelo demônio (o anti-sacramento, caminho da contaminação, dano e morte permanente no sangue derramado pelo e para o vampiro, conforme explicitado no capítulo I) não é uma dádiva, mas um castigo: um estado de consciência contínuo, uma vida sem descanso ou sono – embora os vampiros de Vianco entrem em “transe vampírico”, uma espécie de sono, assim que o sol nasce, eles serão obrigados a despertar eternamente³²⁴.

Além da irreversibilidade da condenação, há outros aspectos comuns entre os vampiros e Lúcifer, bem como passagens em que o próprio demônio aparece e dialoga com as personagens. Isso ocorre mais especificamente no terceiro volume da série, *Sétimo*, o que evidencia a relação deste vampiro específico com Lúcifer. Um dos primeiros aspectos de semelhança entre as duas personagens é a sede de poder e dominação. Logo no início da obra, Sétimo quer organizar um exército, quer ter uma legião ao seu redor e reinar (VIANCO, 2009b, p. 30). No desenvolvimento da trama, a constituição deste exército a partir da “caça” de humanos e sua transformação em vampiros, bem como a associação de Sétimo com o crime organizado para conseguir armas e dinheiro (para combater os humanos que querem destruí-lo, como Tobia, Dimitri e tropas do exército comandadas pelo Capitão Brites) fazem de Sétimo cada vez mais cruel, assassino e tirano:

- Guarda. Isso será para prover meu exército. É meu dinheiro. Daí sairá tua paga. Quero que arranjes uma casa maior. Deste dia em diante tu e ele irão trazer-me soldados. Esse lugar logo será pequeno. Precisamos de uma toca à nossa altura. À altura de um rei.

³²⁴ Nestes pontos, a saga *Twilight* apresenta divergências em relação à série de Vianco. Vampiros podem consumir sua própria morte pelo suicídio, conforme vê-se no segundo volume da saga, *New Moon*, em que Edward pretende se matar por pensar que Bella se suicidara. Além disso, vampiros literalmente não dormem, embora não haja qualquer lamento em relação a isso ou ao fato de vampiros não morrerem naturalmente – ao contrário, ambas as coisas são abordadas apenas como vantagens da condição vampiresca.

Tiago passou a separar as notas. Sabia que não adiantava contrariar a criatura. A situação mostrava-se cada vez mais complicada, indicando que era hora de deixar Sétimo. Não queria tomar parte daquele exército, que certamente seria montado para tomar o mundo. Para ceifar muitas vidas. Nunca quisera isso. Era um vampiro, isso não podia negar. Queria a vida apenas daqueles que serviriam para alimentá-lo. Sabia que contra isso não tinha mais forças para lutar. Estava lúcido e em paz no momento... mas quando a sede vinha, algo primitivo, algo incontrolável se apossava dele, tornando-o um monstro como Sétimo, disposto a matar para manter o poder. (VIANCO, 2009b, p. 193-194)

O trecho evidencia a oposição entre Tiago, que só tira vidas pela sede incontrolável de sangue, e Sétimo, que não se importa de “ceifar muitas vidas” para “manter o poder”. Sétimo deseja ser rei, não de um país, mas “tomar o mundo”, e matar qualquer criatura (humanos ou vampiros) que se interponha a seu desejo não lhe traz o menor problema de consciência. Entre os séculos XIII e XV, a tirania também aparece como atributo do demônio. Muchembled menciona que, neste período, a iconografia católica representa o diabo como um soberano (sentado em um trono, “coroadado, cetro na mão, principescamente vestido”), associando-o à tirania:

Satã todo-poderoso evoca, ao mesmo tempo, o avesso de uma soberania bem equilibrada e a ameaça de uma conjuração maléfica a que somente um poder reforçado pode contrapor-se. (...) Portador de uma majestade transviada, ele representa sempre uma ânsia de subversão, ou que se expressa no registro do excesso de poder, seja ele o seu ou o de um tirano execrado. (MUCHEMBLED, 2001, p. 38 e 39)

No capítulo 36 da obra, durante seu “sono/transe vampírico”, Sétimo se encontra com o demônio, a quem se refere como Satanás (VIANCO, 2009b, p. 215), embora ele próprio se identifique como Lúcifer (ibidem, p. 216). O espaço, o centro de uma clareira em que a névoa esconde as árvores, é descrito como “o cenário preferido dele”, o que nos remete à imagem do *sabbat*, difundido entre os séculos XVI e XVII, do encontro das bruxas com o Diabo nas florestas. O Diabo declara estar observando Sétimo, a matança por ele empreendida e a criação de muitos novos vampiros, e pergunta-lhe o que pretende com isso. Sétimo declara ter-se cansado de ser “um escondido, marginal”, que estava se fortalecendo para combater os humanos, voltar ao Douro e ser “dono da Terra” (VIANCO, 2009b, p. 214). O Diabo zomba dos planos megalomaniacos de Sétimo, e daí se inicia uma discussão, na qual Sétimo declara-se mais poderoso do que Lúcifer:

- Estás bravo porque sou mais poderoso que você?
- Poderoso?

- Sim, mais poderoso. Tenho um exército se formando, um exército que caminha sobre a Terra, não sou um banido, banido como tu foste. Sou forte, ando de dia, ando de noite, sou a fera perfeita. Controlo os homens, ponho medo. Vencerei os exércitos da Terra. Meus guerreiros se espalharão como veneno, como doença. E tu... tu és lenda. Não fazes mal algum. Nessa nova terra, tem gente que nem em ti acredita.

- Pobre criatura tu és, Sétimo. Achas que invejo essa porcaria? (...) Tenho meus domínios, Sétimo. E dentro dos meus portões, terminam muito daqueles que têm alma.

- Até nisso te venço, demônio. Até nisso... e sabes, não tenho alma. Deus, teu Pai, permitiu que teus cães a tomassem. (...) Sou desalmado, nem filho teu nem dEle. Aqui na Terra, faz quem é carne. Quem está no meio deles.

O demônio riu.

- Sou livre, diabo, sou livre e mais forte do que tu. Execrado. Caído. Preso nesta Terra que tanto odeias. Por que não vais para os domínios de teu Pai, aquele que tu tanto amas... por quê? Sabes que não podes. Foste punido e agora perderás esta Terra, porque vou ganhá-la. Serei o príncipe da noite que caminhará aqui, no plano físico. Serei o medo real. O medo presente... tu... ah! Ah! Ah! Tu serás história no livro... um medo mental. Um medo para os tolos. (VIANCO, 2009b, p. 215)

No trecho acima, Sétimo mais uma vez não se reconhece como “filho de Deus” (conforme já explicitamos em outra passagem dessa análise), mas, nesse diálogo, a condição de desalmado o coloca em uma postura de superioridade, uma vez que, não tendo alma, não sendo filho de Deus nem do Diabo, ele não está sob o poder de nenhum deles, mas livre. Além disso, em oposição a essa condição de liberdade, Sétimo coloca o Diabo na condição de marginalidade que recusa, já que este estaria “preso na Terra” (ideia que não parece coerente com o fato de Lúcifer ter declarado “possuir seus domínios”, no mesmo diálogo), banido permanentemente não apenas dos domínios, mas do amor de Deus – remetendo claramente à tradição das narrativas da origem divina de Lúcifer e seu banimento e queda do Paraíso. Ademais, Sétimo sugere aumentar essa condição de marginalidade, na medida em que o vampiro ameaça dominar a terra, tornar-se o novo “príncipe da noite”, o “medo real”, banindo Lúcifer ou Satanás para o universo da ficção, em que ele se converte apenas como “medo mental”, “para os tolos”, sem poder de ação, uma vez que não é “carne”, não está “no meio deles [dos homens]”³²⁵. Em suma, pode-se concluir, pela análise do diálogo, que a postura de Sétimo em se recusar a ser submisso a Lúcifer, em desafiá-lo e, ainda mais, sua soberba em relação a ele o colocam em uma atitude muito próxima à do próprio Lúcifer em relação a Deus.

³²⁵ A ideia de que os demônios são incorpóreos e precisam possuir um corpo para interferir na vida terrena aparece no primeiro livro da série, *O senhor da chuva*. Na narrativa, Khel, o cão-demônio, possui o corpo de Samuel para matar Gregório que, por sua vez, tinha seu corpo possuído pelo anjo Thal, um poderoso general celeste que Khel odeia e quer destruir: “Eu vou matá-lo, Thal. Custe o que custar. Primeiro, preciso matar a carne que te aprisiona, mas você conhece a Lei: só a carne fere a carne... eu não poderia... como você não pode me ferir enquanto estiver estacionado aqui. – Khel riu, rugindo ferozmente”. (VIANCO, 2008a, p. 93)

Lúcifer, por sua vez, responde a Sétimo de forma orgulhosa, dizendo que “não se rebaixaria” a combater um “soldado presunçoso da Terra, um soldado de carne”, pois seria “muita glória para quem não merece” (VIANCO, 2009b, p. 215). Entretanto, para combatê-lo, o Diabo ameaça trazer os irmãos de Sétimo, os vampiros do Douro, para derrotá-lo, confirmando a fala de Sétimo: “só tiveste poder para me carregar por meio da traição” (ibidem, p. 215). A atitude de Lúcifer parece confirmar que ele não tem poder suficiente para combater Sétimo, que precisa dos vampiros para isso; porém, essa aparente contradição se justifica pela lógica de que “só a carne fere a carne”. Ademais, é Lúcifer que tem o poder de trazê-los do Vale Negro e, no passado, deu-lhes poderes (assim como deu a Sétimo, depois de terminado seu período de escravidão).

Sétimo duvida de que Lúcifer teria poder para ressuscitar os irmãos, alegando que “o poder de ressuscitar é do Pai de Luz”, e não apenas daquele que “carrega a luz”, isto é, Lúcifer. Nesse ponto, o Diabo assume um de seus epítetos da cultura popular: o de astucioso, que lubridia os homens por suas palavras:

- Digo que és burro, vampiro. O poder relaxa; esse sempre foi meu melhor trunfo. (...) E te digo agora que trago teus irmãos, pois neles não havia vida alguma quando se foram, eram mortos, desalmados como tu. Pra que trazer vida ao que era morto? Ânimo aos que não tinham alma? Basta-me ordenar que existam, e eles existirão.

Sétimo engoliu seco. Os irmãos não lhe botavam medo, mas o que Satã dizia fazia sentido. Perdera o duelo verbal com o demônio. Perdera a pose. A argumentação. Era isso que o irritava. (VIANCO, 2009b, p. 217)

Percebe-se, no trecho, que Lúcifer reassume sua postura de superioridade, que o levará a planejar a derrota e morte de Sétimo. Nesse ponto, entra em cena um outro pacto, este agora feito entre Lúcifer e Tiago. Vale notar que, no trecho citado nas páginas 237-238 deste trabalho, há uma primeira possibilidade de um pacto, no qual Sétimo (em mais uma aproximação da figura tradicional de Lúcifer) promete, indiretamente, riqueza e poder a Tiago, em troca de seus serviços de general, o qual devia trazer-lhe soldados (o que significava caçar humanos e vampirizá-los) e providenciar uma fortaleza maior. Tiago, embora assumia sua condição de vampiro, não se deixa, conforme explicita o trecho, levar pela sede de poder. Ele abandona Sétimo, pois não quer se tornar um tirano assassino como ele.

A segunda possibilidade de pacto é entre Tiago e Lúcifer, que se consuma em dois encontros. No primeiro, este lhe aparece, durante o sono/transe vampírico, como “um homem mediano, magro. (...) Nada de chifres, nada de pele vermelha”, e lhe diz apenas uma palavra: “Cuidado” (VIANCO, 2009b, p. 133). Neste mesmo sonho, Tiago vê Inverno, então conclui

que o demônio lhe recomenda cuidado com este vampiro (o que causa estranheza em Tiago, que o vira ser destruído no final do volume anterior da série. Com os fatos posteriores da narrativa, pode-se supor que o Diabo recomenda que ele tenha cuidado com Sétimo, com quem tinha se aliado por ora, com o acordo de ensinar-lhe a viver no Brasil contemporâneo, enquanto aquele ele lhe iniciaria na “vida escura”).

No segundo encontro, Tiago está em uma clareira na floresta, “cercado por uma névoa espessa”, “no meio de um círculo perfeito” (VIANCO, 2009b, p. 219). Mas antes que o demônio apareça em seu “cenário predileto”, Tiago vê manifestações de poderes de Tempestade e Gentil (uma forte tempestade arranca uma árvore que, ao cair, para subitamente, permanecendo imóvel, assim como as gotas da chuva, sinal da interrupção do tempo). Há aí a sugestão de que Lúcifer já cumprira a ameaça feita a Sétimo de trazer os vampiros do Douro para combatê-lo. Essa sugestão se confirma na fala de Lúcifer, que propõe a Tiago que os comande para derrotar Sétimo:

- Admiro você. (...) E você é o único com gana e coragem para enfrentá-lo. Como gostaria de vê-lo vencer. Mas você é novo. Novo demais. Fraco. Tenho de fazer a você o que fiz àqueles do rio D'Ouro. A partir de agora você tem seu próprio dom. A partir de já. Nem que esta árvore caísse sobre sua cabeça seria destruído. (...) Ah! Vai adorar. Mas isso não basta. Pra combater um exército é preciso outro. Terá ajuda, vampiro. (...) E prometo que agora eles não lhe farão mal. Serão seus soldados, general.

- Eles?

(...)

- (...) O que foi dito foi claro como água. Antes de acordar, saberá do que falei. Agora mesmo, sabe do que falei. Sou o visitante. O portador da luz. Trago boas novas. Não sou um arbusto que arde... isso eu não sou. Te trago boas novas e sabe do que falei. Tens é medo de admitir que posso tanto e que logo eles estarão com você. Serão aliados para combater o exército do vampiro que se intitula rei. Para isso virão e depois partirão. (...) Dou-lhe mais uma vantagem: inverte o que está feito. Você sente Sétimo, mas ele não o sente. Vou bloquear esse poder do vampiro. Manter-me-ei concentrado; isso vai desarranjá-lo... ele vai ficar louco. Sétimo não sentirá mais ninguém. Ah! Ah! Ah! Um vampiro cego!

O visitante fechou o rosto, perdendo a expressão amistosa. Deu as costas para Tiago e, antes que o vampiro manifestasse qualquer reação, o corpo do homem tornou-se etéreo, desaparecendo gradualmente (...). (VIANCO, 2009b, 221-222).

No diálogo acima, percebe-se uma inversão do pacto tradicional: não é Tiago quem invoca o demônio e lhe suplica poderes, mas é Lúcifer quem vai a Tiago e lhe os oferece, alegando admirá-lo, como se precisasse dele para derrotar Sétimo. Além da não proposição do pacto, que passa a ser do demônio, Tiago parece não o aceitar voluntariamente, já que não manifesta “qualquer reação”. Porém, nas páginas seguintes, a “deliberada escolha da danação”

se evidencia em um diálogo entre Tiago e Eliana: ao contar à namorada o sonho com o demônio e sua proposta, esta adverte que “se vem dele, nada pode ser bom”; ao que Tiago responde: “Queria que não fosse apenas um sonho” e “Contra Sétimo, Li, eu aceito tudo”. Inclusive ser um aliado do Diabo, fazer sua vontade, ter com ele uma relação de “dívida constantemente renovada”. Consuma-se, portanto, o “sacramento satânico”.

O trecho também apresenta paródia dos gestos divinos por parte do demônio: Lúcifer declara trazer “boas novas”, afinal, ele não é “um arbusto que arde” (em uma clara referência à sarça ardente, manifestação de Iahweh a Moisés, no capítulo 3 do livro do Êxodo, para dar-lhe a boa nova do fim da escravidão do povo hebreu pelos egípcios), mas não deixa de ser “o portador da luz”. Há, nessa passagem, uma menção a várias passagens bíblicas em que Deus dá “boas novas” a seus escolhidos através de sonhos.

Lúcifer assume, portanto, seu lugar de superioridade e poder em relação aos vampiros, inclusive por explicitar ser o doador de seus poderes – e nesse sentido, Tiago se torna um de seus escolhidos, o “anjo” empoderado por Lúcifer-Deus para combater Sétimo-Lúcifer, antigo servo que agora se rebela contra aquele que lhe concedeu os poderes que tem. Maior é o poder de quem não apenas dá poderes aos outros, mas deles também tira – e nesse ponto o leitor não deixa de se perguntar por que o próprio Lúcifer não derrota Sétimo, uma vez que, conforme sua fala neste trecho, ele “inverte o que está feito”, isto é, seria capaz de tirar todos os poderes de seu adversário. A aparente incoerência só se justifica no universo ficcional de Vianco, no qual o demônio, um ser incorpóreo, não pode combater diretamente Sétimo, um ser corpóreo (cf. nota 325), mas, mesmo se pudesse, não se sujeitaria a isso, que considera desonroso para sua superioridade: “Aposto que [Sétimo] adoraria ver meus anjos contra seus soldados. Acha que me rebaixaria a tanto? Meus soldados contra a carne? Tolo. Quero carne contra a carne” (VIANCO, 2009b, p. 221).

Nesta trajetória de análise das imagens demoníacas dos vampiros da série *Os sete*, bem como da presença de demônios e do próprio Satanás como personagem de suas tramas, concluimos que, ao contrário do “desencantamento do vampiro” operado nas narrativas de Meyer, a procedência sobrenatural e diabólica é evidente nos vampiros de Vianco. Em suas narrativas, evidencia-se “um mundo que parecia ter perdido os medos antigos”, “incrédulo e, portanto, extremamente frágil e desprotegido”, onde Inverno julga que “seria fácil voltar a reinar!” (VIANCO, 2009a, p. 85) – apontando para a essência do gênero fantástico, no qual a aparente racionalidade da realidade contrasta com a permanência do insólito e inexplicável, que, nestas narrativas, se justifica no sobrenatural (TODOROV, 2017). Entretanto, o

desencantamento nas narrativas de Meyer não se confirma plenamente por um detalhe: se não há demônios na saga *Crepúsculo*, Deus não deixa de estar presente, bem como algumas categorias míticas de interpretação do mundo, conforme analisaremos na seção a seguir.

3.2. “A godlike creature”: vampiros divinizados em *Crepúsculo* e *Os sete*

Se os vampiros de Vianco possuem características demoníacas, e o próprio Lúcifer aparece como personagem em *Sétimo*, algo bem diverso ocorre na série de Meyer, em que vampiros não são criados pelo Diabo, nem fazem pactos com ele. Conforme analisamos no capítulo anterior, na série *Crepúsculo*, vampiros saem da esfera do fantástico e se tornam criaturas “naturais”, na medida em que são definidos como uma espécie, o que se explicita nessa fala de Edward, em diálogo com Bella, no primeiro volume da série:

Bem, de onde você veio? Evolução? Criação? Nós [vampiros] não poderíamos ter evoluído do mesmo modo que outras espécies, predador e presa? Ou, se você não acredita que esse mundo poderia apenas ter aparecido por si mesmo, o que é duro também para mim aceitar, é tão difícil acreditar que a mesma força que criou o delicado peixe-anjo com o tubarão, o filhote de foca e a baleia assassina, poderia criar também nossas espécies juntas?³²⁶ (MEYER, 2008a, p. 269)

Entretanto, se a ideia da naturalização dos vampiros (que, assim como humanos, peixes, tubarões, baleias e focas, são uma espécie) parece eliminar a dimensão mítica na narrativa vampiresca de Meyer, a fala de Edward apresenta a ideia da criação de todos esses seres por uma “força” comum, bem como extingue a malignidade dos vampiros ao compará-los a outros predadores da natureza. Ao dizer que não acredita que o mundo simplesmente surgiu, Edward indiretamente sugere sua crença no atributo de “causalidade total” atribuído à divindade, “seu caráter condicionador de tudo” (OTTO, 2007, p. 52), ou em um Deus Criador, um “Deus cósmico”, responsável pelo “funcionamento do mundo” (HOUZIAUX, 2001), embora não utilize esses termos.

Ele não é o único vampiro crente da série: Carlisle, nascido no século XVI como filho de um clérigo anglicano, é o personagem que, em uma conversa com Bella, no início do segundo volume, *Lua nova*, enuncia explícita e diretamente suas crenças (e as de Edward): “Eu não concordava com o feitio particular da fé do meu pai. Mas nunca, nos quase quatrocentos anos desde que eu nasci, eu nunca vi nada que me fizesse duvidar se Deus existe de uma forma

³²⁶ No original: “Well, where did you come from? Evolution? Creation? Couldn’t we have evolved in the same way as other species, predator and prey? Or, if you don’t believe that this world could just happened on its own, which is hard to me to accept myself, is it so hard to believe that the same force that created the delicate angelfish with the shark, the baby seal and the killer whale, could create both our kinds together?”

ou de outra”³²⁷ (MEYER, 2009a, p. 36). Carlisle, inclusive, acredita na imortalidade da alma e na possibilidade de uma vida após a morte, inclusive para os vampiros: “Mas eu espero que exista um sentido para esta vida, até para nós [vampiros]. É uma grande aposta, eu admito (...). Segundo todos os relatos, nós estamos condenados, de qualquer jeito. Mas eu tenho esperança, talvez tolamente, que nós teremos algum crédito por tentar”³²⁸ (ibidem, p. 36-37).

A fala de Carlisle sugere, ao contrário do que é dito pelos vampiros nas narrativas de Vianco, que eles podem “concluir a Aventura”, isto é, morrer e alcançar uma redenção. Diferentemente da fala de Gentil, que descreve os vampiros como “velas sem chamas”, com uma morte-vida “sem propósito” (VIANCO, 2009a, p. 279), Carlisle acredita que existe um sentido para a existência dos vampiros que, mesmo considerados “condenados de qualquer jeito”, poderiam ser recompensados em seu esforço por serem bons – daí a ideia de uma possibilidade de se redimir e escapar da condenação. Já Edward, segundo Carlisle, embora acredite na existência do Céu e do Inferno (lugares da vida após a morte no sistema de crenças cristão), não acredita na possibilidade da salvação para os vampiros:

“Edward pensa como eu, exceto em um ponto. Deus e o paraíso existem... assim como o inferno. Mas ele não acredita que exista algo depois da vida para nossa espécie”. A voz de Carlisle estava muito suave; ele olhava para fora, pela grande janela sobre a pia, para a escuridão. “Veja você, ele pensa que nós perdemos nossas almas.”³²⁹ (MEYER, 2009a, p. 37).

A preocupação de Edward com a condenação de sua alma e com a de Bella já foi analisada no segundo capítulo desta tese. Segundo Lín-den (2013, p. 221), a questão central de *Crepúsculo* é a alma de Edward – tanto a percepção dessa alma por trás do aparente monstro, como o triunfo dessa alma humana, que possibilita seu relacionamento com Bella e o final feliz da saga: “Apesar de *Crepúsculo* terminar com Bella tornando-se uma vampira, a questão pulsante ao longo de todos os quatro volumes é sobre a alma (‘humana’) de Edward. (...) O ‘final feliz’ não seria possível sem a ‘bela alma’ de Edward”³³⁰ (LÍNDEN, 2013, p. 223). Bella

³²⁷ No original: “I didn’t agree with my father’s particular brand of faith. But never, in the nearly four hundred years now since I was born, have I ever seen anything to make me doubt whether God exists in some form or the other”.

³²⁸ No original: “But I’m hoping that there is a point to this life, even for us. It’s a long shot, I’ll admit (...). By all accounts, we’re damned regardless. But I hope, maybe foolishly, that we’ll get some measure of credit for trying”.

³²⁹ No original: “Edward’s with me up to a point. God and heaven exist... and so does hell. But he doesn’t believe there is an afterlife for our kind.’ Carlisle’s voice was very soft; he stared out the big window over the sink, into the darkness. ‘You see, he thinks we’ve lost our souls’.”

³³⁰ No original: “Even though *Twilight* ends with Bella becoming a vampire the throbbing question throughout all four volumes is about Edward’s (‘human’) soul. (...) The ‘happy ending’ would not be possible without Edward’s ‘beautiful soul’”

não apresenta a menor dúvida sobre a existência da alma de Edward: “Parecia tolo que esse fato – a existência da sua alma – nunca tinha estado em questão, ainda que ele *fosse* um vampiro. Ele tinha a mais bela alma, mais bonita que sua mente brilhante ou seu rosto incomparável ou seu corpo glorioso”³³¹ (MEYER, 2008b, p. 24, ênfase no original).

A possibilidade do triunfo dessa alma humana pela escolha ética dos personagens é um grande diferencial entre as narrativas de Meyer e as de Vianco. Nesta, ao contrário do que ocorre em *Crepúsculo*, aparece a ideia de escolha da danação ou a noção de que ser vampiro é uma maldição irreversível, na qual se é refém de uma natureza assassina, por conta da sede/volúpia do sangue humano (conforme abordado na primeira parte desse capítulo). Já na saga de Meyer, coloca-se muito claramente a noção de livre arbítrio, a partir da “filosofia” de Carlisle de abster-se do sangue humano. Isso se evidencia em sua conversa com Bella:

“Você tenta arduamente redimir-se de algo que nunca foi sua culpa. (...) Você não escolheu esse tipo de vida, e ainda você tem que trabalhar duro para ser bom”.

“Eu não sei se eu estou me redimindo de alguma coisa,” ele discordou suavemente. “Como tudo na vida, eu só tive que decidir o que fazer com o que me foi dado”³³². (MEYER, 2009a, p. 35)

A fala de Carlisle reforça a noção do livre arbítrio enquanto escolha pelo bem, apesar do “conhecer a escuridão” – ideia que, como vimos no capítulo anterior, é essencial à doutrina mórmon. Stephenie Meyer declarou abertamente, em algumas entrevistas, suas crenças e o quanto elas influenciaram na construção de seus vampiros:

Uma mórmon praticante, ela não toma bebidas alcoólicas e nunca viu um filme para adultos. (...) “É para manter-se livre de vícios,” ela explica, sentada em um sofá enorme em sua sala. “Nós temos livre arbítrio, o que é um grande presente de Deus (...)”.

Resistir àquela tentação é um esforço constante. A escolha de Edward – e a vontade de escolher um caminho diferente em geral – é um tema central nos livros de Meyer. “Eu realmente penso que essa é a metáfora subjacente nos meus vampiros,” ela diz. “Não importa onde você está preso na vida ou o que você pensa que você tem que fazer; você sempre pode escolher outra coisa. Sempre existe um caminho diferente.”³³³ (GROSSMAN, 2008)

³³¹ No original: “It seemed silly that this fact – the existence of his soul – had ever been in question, even if he *was* a vampire. He had the most beautiful soul, more beautiful than his brilliant mind or his incomparable face or his glorious body”.

³³² No original: ““You try very hard to make up for something that was never your fault. (...) You didn’t choose this kind of life, and yet you have to work so hard to be good’.

‘I don’t know that I’m making up for anything,’ he disagreed lightly. “Like everything in life, I just had to decide what to do with what I was given”.

³³³ No original: “An observant Mormon, she doesn't drink alcohol and has never seen an R-rated movie. (...) ‘It's about keeping yourself free of addictions,’ she explains, sitting on a huge couch in her living room. ‘We have free will, which is a huge gift from God (...)’.

Enquanto os vampiros de Vianco colocam a sede do sangue como uma “loucura”, algo tão “incontrolável” que Inverno tem “medo dela vir me atacar assim, tão rapidamente, tão súbita” (VIANCO, 2009a, p. 116), os Cullens efetivamente “escolhem um caminho diferente”, dominando seus instintos e retraindo seus desejos pelo sangue humano, conforme analisado no capítulo anterior. Assim, Carlisle é colocado na narrativa como um líder espiritual, um patriarca, na medida em que ele agrega ao redor de si uma família que se convence por sua “filosofia” da abstenção do sangue humano por questões éticas e morais. Tanto ele como seu “primogênito” (o primeiro de seus “filhos adotivos” a ser transformado em vampiro), Edward, são descritos, nesse sentido, com atributos divinos, conforme analisaremos doravante.

Na visão de Carlisle, compartilhada por Edward, a abstinência do sangue não envolve apenas a contenção dos desejos, mas valores morais mais amplos, como o respeito à vida alheia, e sentimentos nobres como a compaixão, ressoando não apenas o “não matarás”, mas o mandamento cristão do “amai ao próximo como a ti mesmo”³³⁴, subentendido em várias falas de ambos os personagens, como essa, de Carlisle:

O que eu mais gosto [no trabalho como médico] é quando minhas... habilidades aprimoradas me permitem salvar alguém que, caso contrário, teria se perdido. É prazeroso saber que, graças ao que eu posso fazer, a vida de algumas pessoas é melhor porque eu existo.³³⁵ (ibidem, p. 34)

Além de conter seus instintos como vampiro, Carlisle o faz em uma profissão na qual ele está constantemente em contato estreito com humanos e, eventualmente, com seu sangue – e como se não bastasse o autocontrole sobre-humano, o “esforço constante em resistir à tentação”, Carlisle ainda se alegra por suas “habilidades aprimoradas” de vampiro poderem ajudar a salvar vidas. Invertendo o mito vampírico, Carlisle, ao invés de matar, é um “vampiro salvador”³³⁶, que dá vida – um dos atributos divinos de Jesus:

Eu sou a porta.
Se alguém entrar por mim, será salvo;
entrará e sairá
e encontrará a pastagem.

Resisting that temptation is a constant struggle. Edward's choice--and the willingness to choose a different way in general--is a major theme in Meyer's books. 'I really think that's the underlying metaphor of my vampires,' she says. 'It doesn't matter where you're stuck in life or what you think you have to do; you can always choose something else. There's always a different path'."

³³⁴ Cf. Mateus 22, 39; Marcos 12, 31; Lucas 10, 27; João 13, 34.

³³⁵ No original: “What I enjoy the very most is when my... enhanced abilities let me save someone who would otherwise have been lost. It's pleasant knowing that, thanks to what I can do, some people's lives are better because I exist”.

³³⁶ Também Edward se relaciona, pontualmente, a esse atributo cristão, sendo referido por Bella como “meu perpétuo salvador” [*my perpetual savior*] (MEYER, 2008a, p. 144).

(...)
 Eu vim para que tenham vida
 E a tenham em abundância.
 Eu sou o bom pastor:
 O bom pastor dá a sua vida pelas suas ovelhas. (João 10, 9-11)³³⁷

Carlisle sente prazer em saber que “porque ele existe”, a morte de alguns pode ser evitada e suas vidas podem ser melhores. Em outras palavras, sua existência, ao contrário de ser “maldita” (adjetivo comumente utilizado na série de Vianco), poderia ser descrita como “bendita” – da qual não apenas se diz o bem, mas a que faz o bem: ele dá sua vida por e para os que estão ao seu redor (como um bom pastor – imagem que também insere a ideia de liderança já apontada anteriormente). Embora não use esses termos, a fala de Jacob a seguir ecoa esses atributos:

Carlisle Cullen. Olhando para ele sem aquele ódio enuviando meus olhos, eu não podia negar que matá-lo era assassinato. Ele era bom. Bom como qualquer humano que nós protegíamos. Talvez melhor. Os outros [Cullens] também, eu suponha, mas eu não sentia isso tão fortemente sobre eles. Eu não os conhecia tão bem. Era Carlisle quem odiaria se defender, ainda que para salvar sua própria vida. Era por isso que nós seríamos capazes de matá-lo – porque ele não queria que *nós*, seus inimigos, morrêssemos³³⁸. (MEYER, 2008b, p.205, ênfase no original)

Jacob coloca-se entre os inimigos de Carlisle por conta da rivalidade entre vampiros e lobisomens, já que, no universo ficcional de *Crepúsculo*, os homens-lobo da tribo Quileute têm o compromisso de proteger as vidas humanas. Porém, Jacob o vê não como um assassino em potencial, mas, ao contrário, alguém que não mataria nem em legítima defesa. Nesse sentido, a descrição de Jacob atribui a Carlisle uma abnegação comparável a Cristo – ele prefere morrer a matar seus inimigos³³⁹. Ao atributo da bondade, acrescenta-se o da infinita misericórdia.

Jacob também supõe que os demais vampiros da família Cullen sejam bons, e, além dos olhos dourados, que substituem os sanguinolentos olhos vermelhos dos vampiros assassinos, há outra característica que remete à construção dos vampiros como criaturas “do bem”: os vampiros de Meyer, ao contrário de destrutíveis pela luz solar, brilham ao sol.

³³⁷ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 1869.

³³⁸ No original: “Carlisle Cullen. Looking at him without that hate clouding my eyes, I couldn’t deny that killing him was murder. He was good. Good as any human we protected. Maybe better. The others, too, I supposed, but I didn’t feel as strongly about them. I didn’t know them as well. It was Carlisle who would hate fighting back, even to save his own life. That’s why we would be able to kill him – because he wouldn’t want *us*, his enemies, to die”.

³³⁹ Cf. Mateus 5, 38; Lucas 6, 27-29.

Conforme analisado no primeiro capítulo desta tese, a partir das adaptações fílmicas de *Drácula* produzidas pela Hammer Studios (a partir da década de 1950), difunde-se a imagem do vampiro condenado a viver à noite, “vampiros fotofóbicos [que] são fracos demais para pertencer ao demônio, delicados demais para viver em companhia de humanos”³⁴⁰ (AUERBACH, 2019, p. 122). Na narrativa de Meyer, o fato de eles brilharem ao sol se configura em restrição à saída dos vampiros à luz do dia; mas, longe de ser por causa de uma “reação alérgica” e destrutiva à luz solar, na sua materialidade, os vampiros de Meyer evitam sair à luz solar entre humanos para não chamar sua atenção. Ao contrário de serem “filhos das trevas”, como na série de Vianco, o que, como vimos, associa-os ao demônio, os vampiros de Meyer são criaturas de luz, remetendo à sua simbologia, no cristianismo, associada ao divino e ao bem: “De novo, Jesus lhes falava: ‘Eu sou a luz do mundo. Quem me segue não andará nas trevas, mas terá a luz da vida’” (João 8, 12)³⁴¹. Nesse sentido, vale lembrar que criaturas celestes (como anjos) são descritas, tradicionalmente, como brilhantes e cheias de luz – o que Vianco reproduz nas descrições de anjos em *O senhor da chuva*: “Era um ser divino, abençoado. Possuía asas brancas, de alvura impecável. Sua pele tinha a cor de cobre, envolta num leve luzir vivo. (...) Os olhos eram duas brasas vivas, feitas de fogo amarelo. (...) A criatura era os que os humanos chamam de anjo... um anjo de luz” (VIANCO, 2008a, p. 8).

O vampiro de Meyer mais detalhadamente descrito resplandecendo ao sol é Edward. Na primeira vez em que Bella o observa assim, eles estão em uma campina verdejante e florida, “o lugar mais encantador”, “repleto de flores silvestres”, e “grama macia”, em que se ouve “a música borbulhante de um riacho”³⁴²: uma espécie de jardim edênico, cenário ideal para o “mistério de Edward e o sol” [*the enigma of Edward and the sun*, no original]:

Edward pareceu respirar profundamente, e então ele deu um passo para o brilhante clarão do sol do meio-dia. (...)

Edward à luz do sol era chocante. (...) Sua pele, branca apesar do fraco rubor pela viagem de caça no dia anterior, literalmente cintilava, como se milhares de pequenos diamantes estivessem embutidos na superfície (...) Uma estátua perfeita, esculpida em alguma pedra desconhecida, suave como mármore, reluzente como cristal³⁴³. (MEYER, 2008a, p. 227-228)

³⁴⁰ No original: “photophobic vampires are too weak to belong to the devil, too delicate to live in human company”.

³⁴¹ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 1863.

³⁴² No original: “the loveliest place”, “filled with wild-flowers”, “soft grass” e “the bubbling music of a stream”, respectivamente.

³⁴³ No original: “Edward seemed to take a deep breath, and then he stepped out into the bright glow of the midday sun. (...)

Edward in the sunlight was shocking. (...) His skin, white despite the faint flush from yesterday hunting trip, literally sparkled, like thousands of tiny diamonds were embedded in the surface (...) A perfect statue, carved in some unknown stone, smooth like marble, glittering like crystal”.

Brilhar ao sol, ou como o sol é um atributo divino que aparece em diversas passagens da Bíblia, como na conhecida cena da transfiguração de Cristo, na qual, “seu rosto resplandeceu como o sol, e as suas vestes tornaram-se alvas como a luz” (Mateus 17, 2), diante dos seus discípulos, Pedro, Tiago e João, que também presenciaram, no alto de uma montanha, a aparição de profetas (Moisés e Elias) e ouviram a voz do próprio Deus, que também se manifesta como luz: “uma **nuvem luminosa** os cobriu com sua sombra e uma voz, que saía da nuvem, disse: ‘*Esse é o meu Filho amado, em quem me comprazo, ouvi-o!*’” (Mateus 17, 5, grifos meus)³⁴⁴.

Algumas passagens do Apocalipse também associam a luz do sol à aparição divina, como podemos notar em descrições como: “Sua face [do Messias] era como o sol, quando brilha com todo o seu esplendor” (Apocalipse 1, 16)³⁴⁵ e “Um sinal grandioso apareceu no céu: uma Mulher vestida com o sol, tendo a lua sob os pés, e sobre a cabeça uma coroa de doze estrelas” (Apocalipse 12, 1)³⁴⁶. Na imagem de um Edward resplandecente, como uma estátua cravada de pedras preciosas, também ressoa uma visão divina: “Fui imediatamente movido pelo Espírito: eis que havia um trono no céu, e no *trono, Alguém sentado...* O que estava sentado tinha o aspecto de uma pedra de jaspe e cornalina, e um arco-íris envolvia o trono com reflexos de esmeralda” (Apocalipse 4, 2-3).³⁴⁷

Os atributos divinos atribuídos a Edward não se esgotam em sua descrição resplandecente. Ele também é caracterizado como um “deus que sabe tudo”³⁴⁸ (WILSON, 2010, p. 60), uma vez que tem o poder de ler a mente das pessoas, o qual “é mostrado como um poder benfazejo que ele usa para proteger Bella”³⁴⁹ (ibidem, p. 61) e outras personagens, ao longo da saga. Além de referido como “meu milagre pessoal”³⁵⁰ (MEYER, 2009b, p. 17) e “criatura semelhante a um deus”³⁵¹ (MEYER, 2008a, p.224), Bella não consegue “imaginar como um anjo poderia ser mais glorioso. Não havia nada nele que poderia ser melhorado”³⁵² (ibidem, p. 211-212). Se Edward é absolutamente bom em tudo (como a narradora afirma repetitivamente ao longo dos quatro volumes da série); se nada nele pode ser melhorado, ele é, portanto,

³⁴⁴ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 1735. O episódio da Transfiguração também consta em Lucas 9, 28-36.

³⁴⁵ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 2143.

³⁴⁶ Ibidem, p. 2154.

³⁴⁷ Ibidem, p. 2146.

³⁴⁸ No original: “an all-knowing god”.

³⁴⁹ No original: “his mind-reading skills are shown as a benevolent power that he uses to protect Bella”.

³⁵⁰ No original: “my personal miracle”.

³⁵¹ No original: “a godlike creature”.

³⁵² No original: “imagine how an angel could be more glorious. There was nothing about him that could be improved upon”.

perfeito; e mais *glorioso* que um anjo, além de *onisciente* – atributos comumente atribuídos ao Deus cristão. Otto (2007, p. 51) define *majestas* como um dos atributos da divindade, isto é, “o aspecto do ‘poder’, ‘domínio’, ‘hegemonia’, ‘supremacia absoluta’”; diante dela, há uma “valorização do objeto transcendente da relação como sendo absolutamente superior, por sua plenitude do ser, frente ao qual o si-mesmo se sente como um nada” (ibidem, p. 53).

Nesse sentido, a descrição divinizada de Edward se diferencia da de Carlisle, a qual se baseia apenas em qualidades morais. Segundo Otto (2007, p. 37-38), “geralmente o entendemos [o sagrado] como um atributo absolutamente *moral*, como perfeitamente *bom*”, mas os termos *sagrado* e *santo*, em várias línguas, se referem, em sua raiz, a algo que antecede e excede o aspecto moral, a que Otto denomina “o numinoso”, aspecto irracional da divindade e, portanto, inefável, indizível, “na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual”. Um dos efeitos do contato com o numinoso é um “singular arrebatamento” (ibidem, p. 40), produzido pelo “*sentimento de criatura* – o sentimento da criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura” (ibidem, p. 41, ênfase no original). Contrariando uma visão racional e moral da religião, Otto afirma que esse arrebatamento não se constitui apenas em sentimentos positivos, fruto da projeção de epítetos morais associados à divindade, como amor, bondade e compaixão, mas em aspectos negativos de “afundamento e da própria nulidade perante o absolutamente avassalador”, uma “depreciação que o sujeito experimenta em relação a si mesmo” (ibidem, p. 42-43); e na “sensação do *mysterium tremendum*, do mistério arrepiante”, que, partindo do assombro e do receio, pode chegar a “horror e estremecimento” diante do “não-evidente, não-apreendido, não-entendido, não-cotidiano nem familiar” (ibidem, p. 44-45).

A descrição divinizada de Edward por Bella assemelha-se ao arrebatamento descrito por Otto diante do numinoso. A própria existência de Edward, em si, está no plano do “não-entendido, não-cotidiano nem familiar”: sua força, velocidade, beleza, inteligência e imortalidade excedem tudo o que Bella conhece, o que faz com que ele se configure como “poder” e “supremacia absoluta”, e que ela o valorize superiormente, à medida que se autodeprecia superlativamente, ao longo de toda a série – tanto ela quanto Edward afirmam, mais de uma vez e pejorativamente, que ela é “*apenas humana, afinal*”³⁵³ (MEYER, 2008a, p. 248, ênfase no original). Um exemplo eloquente, nesse sentido, é uma cena do primeiro volume, na qual Edward pretende convencer Bella do quão perigoso ele poderia ser, de que ele poderia

³⁵³ No original: “*only human, after all*”.

destruí-la facilmente; depois de quebrar o tronco de uma árvore enorme sem esforço, ele para na frente de Bella, que permanece em um estado de imobilidade, de assombro:

Eu me sentei, imóvel, com mais medo dele do que eu jamais tinha tido. Eu nunca o tinha visto tão completamente livre daquela cultivada fachada de cuidado. Ele nunca tinha sido menos humano... ou mais bonito. Rosto cinzento, olhos enormes, eu permaneci como um passarinho preso nos olhos de uma serpente³⁵⁴. (MEYER, 2008a, p. 231-232)

A imagem do passarinho preso aos olhos da serpente remete ao apequenamento de Bella, paralelo ao empoderamento de Edward; sua fragilidade e nulidade diante do domínio e poder que ele representa. Mas a sensação de Bella não se resume a um temor, intenso como ela nunca havia sentido por Edward, mas mistura-se à fascinação, aspecto também apontado por Otto na ambivalente relação do indivíduo com o numinoso:

O que o demoníaco-divino tem de assombroso e terrível para a nossa psique, ele tem de sedutor e encantador. E a criatura que diante dele estremece no mais profundo receio sempre também se sente atraída por ele, inclusive no sentido de assimilá-lo. O mistério não é só o maravilhoso [*wunderbar*], mas também aquilo que é prodigioso [*wundervoll*]. Além de desconcertante, é cativante, arrebatador, encantador, muitas vezes levando ao delírio e ao inebriamento – o elemento dionisíaco entre os efeitos do nume. Este chamaremos de aspecto “fascinante” [*Fascinans*] do nume. (OTTO, 2007, p. 68, ênfases no original)

O trecho abaixo, que começa com um atributo moral – a ideia do *tremendum* que se explica racionalmente pelo epíteto da justiça: aspecto terrível de Deus que se justificaria na punição dos erros e crimes humanos (OTTO, 2007, p. 51) –, ao fim, também reforça esse aspecto ambivalente, em que o medo se mistura ao fascínio:

“Porque eu conhecia os pensamentos da minha presa, eu podia ultrapassar o inocente e perseguir apenas o mal. Se eu seguisse um assassino por um beco escuro abaixo, onde ele perseguia uma jovem garota – se eu a salvasse, então certamente eu não seria tão terrível”.

Eu tremi, só de imaginar muito claramente o que ele descrevia – o beco à noite, a garota assustada, o homem sombrio atrás dela. E Edward, Edward como ele caça, terrível e glorioso como um jovem deus, irrefreável. Ela deveria estar grata, essa garota. Ou com mais medo?³⁵⁵ (MEYER, 2008a, p. 299)

³⁵⁴ No original: “I sat without moving, more frightened of him than I had ever been. I’d ever seen him so completely freed of that carefully cultivated façade. He’d never been less human... or more beautiful. Face ashen, eyes wide, I sat like a bird locked in the eyes of a snake”.

³⁵⁵ No original: “‘Because I knew the thoughts of my prey, I could pass over the innocent and pursue only the evil. If I followed a murderer down a dark alley where he stalked a young girl – if I saved her, then surely I wasn’t so terrible’.

I shivered, imagining only too clearly what he described – the alley at night, the frightened girl, the dark man behind her. And Edward, Edward as he hunted, terrible and glorious as a young god, unstoppable. Would she have been grateful, that girl. Or more frightened?”

Nesse trecho, Bella o descreve explicitamente como um “jovem deus”, “terrível, glorioso e irrefreável” – atributos da *majestas* divina, cujos efeitos vão do medo ao fascínio, que excedem a dimensão da cosmovisão religiosa relacionada a valores morais (que foi explanada no capítulo 2 desta tese), embora estes também sejam preponderantes para o que chamamos, nesse trabalho, de “divinização” da figura do vampiro.

Outro atributo que aproxima Edward aos atributos divinos é o seu cheiro: “Seu hálito soprou sobre meu rosto, me perturbando. Era o mesmo perfume delicioso contido em sua jaqueta, mas em uma forma mais concentrada”³⁵⁶ (MEYER, 2008a, p. 168). O trecho evidencia que se trata do cheiro do interior do seu corpo (e não um perfume artificial), pois é seu hálito que é descrito como “delicioso”. Se, conforme vimos na primeira seção deste capítulo, o odor pestilento é associado à animalidade e ao demônio, podemos associar o perfume de Edward aos dos santos, cujos corpos que não apodrecem e exalam perfume são um sinal divino: “Somente o odor de santidade dos corpos miraculosamente preservados da decomposição escapava ao seu domínio [do Diabo], marcando a onipotência de Deus, e abrindo a estreita via do paraíso” (MUCHEMBLED, 2001, p. 133).

A imagem divinizada de Edward, portanto, aparece em descrições físicas e morais, e também se reforça na sua constituição como pai. A concepção e nascimento de Renesmee não “santificam” apenas Bella, mas também Edward: embora ele não passe pelo sacrifício (representado na escolha dela pela gestação de risco e pelo parto fatal, conforme analisado no capítulo anterior), Edward só é capaz de fecundar Bella porque tem autocontrole suficiente para não matá-la em sua noite de núpcias (KANE, 2010, p. 117) – autocontrole este, conforme já mencionado neste trabalho, proveniente de sua renúncia do sangue humano e do sexo antes do casamento. Assim, o nascimento de Renesmee

representa um triunfo final das escolhas de estilo de vida dos Cullens, um triunfo que nem os Cullens sabiam ser possível. Com uma criança, Edward é então capaz de ascender ao papel completo do patriarca, não para substituir Carlisle, mas em uma forma que ultrapassa o que Carlisle pôde fazer; ele se torna a cabeça de sua própria família biológica³⁵⁷. (KANE, 2010, p. 114)

³⁵⁶ No original: “His breath blew in my face, stunning me. It was the same exquisite scent that clung to his jacket, but in a more concentrated form”.

³⁵⁷ No original: “represents a final triumph for the Cullen’s lifestyle choices, one that even the Cullens had not previously known was possible. With a child, Edward is thus able to ascend into the full role of patriarch, not to replace Carlisle, but in a way that surpasses what Carlisle could manage; he becomes the head of his own biological family”.

O nascimento de Renesmee, para além do sentido de completude na relação amorosa já discutido no capítulo anterior, pode ser relacionado à ideia da descendência como bênção divina, que aparece no Velho Testamento³⁵⁸; ademais, ela própria se constitui como mais uma das figuras vampirescas divinizadas na série de Meyer, remetendo ao mito do deus-criança ou à imagem arquetípica³⁵⁹ da criança divina.

O primeiro elemento que associa Renesmee à criança divina é seu nascimento extraordinário, considerado impossível, já que mortos não geram vida: congelados no tempo, imutáveis, vampiros não poderiam se reproduzir, inclusive no universo ficcional de Meyer. Entretanto, os próprios personagens do livro se surpreendem ao perceber que isso só se aplica às vampiras – cuja gravidez exigiria um corpo em constante transformação. Vampiros seriam capazes de fecundar humanas; porém, a possibilidade de elas sobreviverem a uma relação sexual com seres de libido e força incontroláveis seria aparentemente nula. Já vimos que isso só se torna possível, no caso de Bella, pelo controle sobre-humano de Edward – e, tendo pais

³⁵⁸ Cf. Gênesis 15, 2-6.

³⁵⁹ O conceito de arquétipo foi elaborado pelo psicoterapeuta Carl Gustav Jung (1875-1961) e está intimamente relacionado ao de inconsciente coletivo. Segundo Jung (1993), ao lado do nosso inconsciente individual (todas as percepções, pensamentos e sentimentos subliminares, que recalemos ou esquecemos), há uma espécie de inconsciente que não provém de nossas experiências pessoais, mas de uma herança cultural e espiritual, antiga e comum a toda a humanidade, que emerge, independente de tradição ou migração, e se manifesta objetivamente na estrutura psíquica de cada indivíduo. O inconsciente coletivo seria, portanto, formado de arquétipos, experiências humanas significativas que, gravadas na estrutura psíquica através de imagens de natureza coletiva, são transmitidas de geração em geração, e se manifestam, universalmente, nos mitos, lendas e outras narrativas compartilhadas, ou de forma autóctone, em imagens que povoam o inconsciente individual. A partir de 1921, em sua obra *Tipos Psicológicos*, Jung distingue os termos *arquétipo* e *imagem arquetípica*, considerando o primeiro como “uma imagem psíquica coletiva comum a povos ou épocas inteiras (...), formas inconscientes irrepresentáveis e preexistentes que parecem formar parte da estrutura psíquica herdada”, e a segunda como representações, visualizações dos arquétipos na consciência (ARAÚJO & GUIMARÃES, 2012). Em outras palavras, os arquétipos são a matéria do inconsciente coletivo, cujos produtos, na consciência, são as imagens arquetípicas: “Esses produtos nunca são (ou pelo menos o são muito raramente) mitos com uma forma definida, mas antes componentes mitológicos que, por conta de sua natureza típica, nós podemos chamar “padrões”, “imagens primordiais”, tipos ou – como eu os tenho nomeado – *arquétipos*. O arquétipo da criança é um excelente exemplo. Hoje nós podemos arriscar a formulação de que *os arquétipos aparecem em mitos e contos de fada assim como eles o fazem em sonhos e nos produtos da fantasia psicótica*. O meio no qual eles estão incorporados é, no primeiro caso, um contexto ordenado e, na maior parte, imediatamente compreensível, mas no último caso, uma sequência de imagens geralmente ininteligível, irracional, para não dizer delirante, à qual, não obstante, não falta uma certa coerência oculta. No indivíduo, os arquétipos ocorrem como manifestação involuntária de processos inconscientes cuja existência e significado podem apenas ser inferidos, enquanto o mito lida com formas tradicionais de idade incalculável” (JUNG, 1993, p. 99-100, ênfase no original). [No original: “These products are never (or at least very seldom) myths with a definite form, but rather mythological components which, because of their typical nature, we can call “motifs”, “primordial images”, types or - as I have named them - *archetypes*. The child archetype is an excellent example. Today we can hazard the formula that *the archetypes appear in myths and fairy-tales just as they do in dreams and in the products of psychotic fantasy*. The medium in which they are embedded is, in the former case, an ordered and for the most part immediately understandable context, but in the latter case a generally unintelligible, irrational, not to say delirious sequence of images which nonetheless does not lack a certain hidden coherence. In the individual, the archetypes occur as involuntary manifestations of unconscious processes whose existence and meaning can only be inferred, whereas the myth deals with traditional forms of incalculable age”].

tão excepcionais, Renesmee também terá um nascimento de exceção, sendo referida, por diferentes personagens, em diferentes momentos da narrativa, como *one of a kind* (MEYER, 2008b, p. 473): *única, singular*, ou seja, sem pares em sua própria espécie híbrida.

Além de uma concepção quase miraculosa, Renesmee compartilha de outro traço comum no arquétipo da criança divina: sua natureza e a constituição de seu corpo são monstruosos (ARAÚJO & GUIMARÃES, 2012, p. 6), e isso se evidencia no horror com que Edward recebe a notícia da gravidez de Bella: “Nós vamos tirar essa coisa antes que ela possa machucar qualquer parte sua. Não tenha medo. Eu *não vou* deixar isso te machucar”³⁶⁰ (MEYER, 2008b, p. 133, ênfase no original), escandalizando-a ao chamar seu futuro filho de “coisa”. Mas é Jacob quem melhor evidencia o caráter monstruoso inicial de Renesmee, ao ver Bella, depois de um mês de gravidez, com uma barriga enorme e desproporcional ao seu corpo enfraquecido:

Mas era pior do que isso, muito pior. Seu corpo distorcido, os ossos espetando contra a pele do seu rosto. Eu só podia imaginar que ela parecia assim – tão grávida, tão doente – porque seja lá o que estivesse dentro dela, estava tirando a vida dela para alimentar sua própria...

Porque era um monstro³⁶¹. (ibidem, p. 174)

Renesmee consome, literalmente, o frágil corpo humano de Bella, alimentando-se dele como um parasita, um *alien* – e a analogia com o filme *Alien, o oitavo passageiro*, de Ridley Scott (1979) justifica-se sobretudo no “parto letal” (CORSO & CORSO, 2011, p.35), no qual Bella tem convulsões, costelas quebradas e sofre múltiplas hemorragias que a levam à morte. Assim, Renesmee apresenta o traço ambivalente da criança divina: a princípio monstruosa ou à mercê de sua força instintiva incontrolável, torna-se, posteriormente, um ser benfazejo, salvador da comunidade, a espalhar dádivas³⁶². Jung apresenta a imagem do deus-criança como unificador de opostos:

A vida é um fluxo, uma correnteza para o futuro, e não um refluxo ou uma interrupção. Não é, portanto, surpreendente que tantos dos salvadores mitológicos são deuses-

³⁶⁰ No original: “We’re going to get that thing out before it can hurt any part of you. Don’t be scared. I *won’t* let it hurt you”.

³⁶¹ No original: “But it was worse than that, so much worse. Her distorted body, the bones jabbing against the skin of her face. I could only guess that she looked like this – so pregnant, so sick – because whatever was inside her was taking her life to feed its own... Because it was a monster”.

³⁶² Alguns mitos heroicos gregos são exemplares desse aspecto da criança divina, como o de Hércules (conhecido mais por seu nome romano, Hércules). A *hybris*, a desmesura (característica, no mito arcaico grego, do herói guerreiro) em relação à força e à libido (TOPAN, 2007, p. 87; 94) é fortemente presente nos episódios da infância e juventude do herói que, posteriormente, passará pela provação dos doze trabalhos e libertará Prometeu do castigo de Zeus.

crianças. Isso corresponde exatamente à nossa experiência na psicologia do indivíduo, que mostra que a “criança” pavimenta o caminho de uma mudança futura de personalidade. No processo de individuação, ela antecipa a figura que vem da síntese dos elementos do consciente e do inconsciente na personalidade. É, portanto, um *símbolo unificante*, que unifica os opostos; um mediador, portador de cura, ou seja, *o que faz a totalidade*.³⁶³ (JUNG, 1993, p. 115, ênfase no original)

Renesmee representa essa unificação de opostos: seu nascimento coincide com a morte de Bella enquanto humana, que é também princípio de sua nova vida, enquanto vampira – considerada, como vimos no capítulo anterior, superior à sua vida humana e encontro de seu “lugar no mundo”, de uma condição de suprema felicidade. Além disso, Renesmee também é mediadora, unificando os opostos em sua condição de vampira-humana, simbolizando a fusão de duas “espécies”, vampiros e humanos, inimigas na tradição ficcional, ou ao menos nela separadas em seus rótulos de algoz e vítima, predador e presa, sobrenatural e natural.

O caráter excepcional e/ou monstruoso geralmente engendra duas funções³⁶⁴ na saga da criança divina: o abandono e a perseguição. A reação de Edward e Jacob, ao insistirem para que Bella abortasse, aproxima-se, em intenção, do abandono da criança em florestas, rios ou no alto de montanhas, motes comuns nos mitos. Renesmee também será perseguida, não apenas pelos Volturi, ao final da saga, mas até antes de seu nascimento, pela matilha de lobisomens que a considera “uma ameaça para cada humano na área. Nós não sabemos que tipo de criatura os Cullens geraram, mas nós sabemos que é forte e de rápido crescimento”³⁶⁵ (MEYER, 2008b, p. 201). A fala de Sam, líder da matilha, reforça o medo do *alien* – o que está além, é extra-humano e extranatural até para os seres sobrenaturais. O rápido crescimento físico, mental e emocional de Renesmee, depois de seu nascimento, reforça sua excepcionalidade: ela já nasce com dentes (MEYER, 2008b, p. 372); com apenas três dias de vida e já com a aparência de um bebê de alguns meses (ibidem, p. 438), quando Bella a pega no colo pela primeira vez, ela é capaz de estabelecer com sua mãe uma comunicação através do toque, na qual, ao tocar a face dela com as mãos, “mostra-lhe” suas memórias (ibidem, p. 445 et seq.). Ao contrário de

³⁶³ No original: “Life is a flux, a flowing into the future, and not a stoppage or a backwash. It is therefore not surprising that so many of the mythological saviours are child-gods. This corresponds exactly to our experience in the psychology of the individual, which shows that the “child” paves the way for a future change of personality. In the individuation process, it anticipates the figure that comes from the synthesis of conscious and unconscious elements in the personality. It is therefore a *unifying symbol* which unites the opposites; a mediator, bringer of healing, that is, *one who makes whole*”.

³⁶⁴ Utilizo o termo *função* na acepção de Propp: uma ação típica em narrativas tradicionais (como o conto maravilhoso ou conto popular), verificada na análise de um *corpus* que contenha um número considerável delas (cf. PROPP, 2010, p. 21-22).

³⁶⁵ No original: “a danger to every human in the area. We don’t know what kind of creature the Cullens have bred, but we know that it is Strong and fast-growing”.

ler a mente das pessoas, como Edward, Renesmee nasce com o poder de fazer as pessoas verem suas imagens mentais. Ao mostrar a Bella todas as suas memórias, Renesmee expressa preocupação de que a mãe não “perdesse” as experiências que a filha vivera nos dias em que foram separadas, demonstrando entender os sentimentos e reações esperados de uma mãe contemporânea. Com poucos dias de vida, Renesmee tem memória, consciência e sentimentos desenvolvidos, compreendendo, inclusive, sua rede de relações familiares.³⁶⁶

Depois de seu nascimento, não apenas Renesmee perde seu caráter monstruoso, mas esse atributo inverte-se no da *perfeição*: assim como Edward, ela é descrita como superiormente bonita, inteligente, doce, e que incita ao redor de si uma espécie de adoração. Mesmo antes de seu nascimento, ela era adorada pela mãe, e começa a sê-lo por Edward, quando ele consegue escutar os pensamentos do bebê, na barriga de Bella (MEYER, 2008b, p. 326-327) – o que remete, como já vimos no capítulo II, à noção da “família celeste” das crenças mórmons (na qual a vida familiar é predestinada e os membros da família se conhecem antes da vida terrena). O mais curioso desta cena é que Renesmee apresenta não só pensamentos, mas um sentimento de amor filial antes mesmo de nascer. Jacob relata a seguinte reação de Bella quando Edward lhe fala sobre tal sentimento:

Sua respiração ficou presa, e era impossível não ver um brilho **fanático** em seus olhos. A **adoração** e a **devoção**. Grandes, fartas lágrimas transbordaram de seus olhos e correram silenciosamente pelo seu rosto e sobre seus lábios sorridentes³⁶⁷. (MEYER, 2008b, p. 326, grifos meus)

Os termos *fanático*, *adoração* e *devoção* remetem diretamente à caracterização divina de Renesmee, que é reforçada pela reação de outras personagens – Bella percebe uma reverência religiosa a Renesmee tanto em Carlisle: “‘Renesmee está bem e saudável’, ele prometeu, um brilho que eu nunca tinha visto antes em seus olhos. Ele disse o nome dela com um discreto fervor. Uma reverência. A forma que gente devota falava sobre seus deuses”³⁶⁸ (MEYER, 2008b, p. 396); quanto em Edward “‘Ela não é parecida com nada nesse mundo’, ele me disse, e o som de uma devoção quase religiosa estava lá, novamente, em sua voz (...) Meu

³⁶⁶ Nesse sentido, há um contraponto entre Renesmee e Claudia, a vampira-criança de *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, descrita como “the demon child forever”. Ao contrário da criança demônio eterna, que justificaria a perseguição dos Volturi, Renesmee cresce mais rapidamente, física e intelectualmente, do que uma criança normal. Além disso, enquanto Claudia é um demônio, no sentido de ser uma assassina, que não hesita em matar para realizar seus desejos, Renesmee configura-se como uma criança divina.

³⁶⁷ No original: “Her breath caught, and it was impossible not to see the fanatical gleam in her eyes. The adoration and the devotion. Big, fat tears overflowed her eyes and ran silently down her face and over her smiling lips”.

³⁶⁸ No original: “‘Renesmee is healthy and well’, he promised, a gleam I’d never seen before in his eyes. He said her name with an understated fervor. A reverence. The way devout people talked about their gods”.

anseio por vê-la, por entender a veneração em sua voz”³⁶⁹ (ibidem, 428/437). Kokolla (2011, p. 172) interpreta a adoração de Renesmee como uma relação entre o fenômeno do *imprinting* (descrito por ela como um laço de amor agápico, espiritual, indissolúvel) e a tradição cristã de adoração do Menino Jesus:

A adoração que os lobisomens *imprinted* sentem por seus interesses amorosos pertencem a outra bem estabelecida tradição no Cristianismo: a adoração sentida por aqueles que presenciaram o nascimento de Cristo. O amor inspirado nos pastores, homens sábios e, acima de todos, em Maria, é o tema de numerosos hinos, pinturas e escritos religiosos. Essa noção é captada no quarto romance quando Bella nota “uma devoção quase religiosa” nas respostas daqueles que encontraram sua filha (Meyer, 2008a, p. 396). Portanto, o amor agápico de Jacob por Renesmee se configura fortemente em uma longa tradição de sublime amor pelo Menino Jesus³⁷⁰. (KOKOLLA, 2011, p. 172)

A autora, portanto, apresenta a adoração de Renesmee como um efeito do amor agápico; e, embora cite “aqueles que encontraram sua filha”, não analisa tal adoração de forma mais ampla. Além de restringi-la ao fenômeno do *imprinting*, Kokolla generaliza essa interpretação, como se todos os casos de *imprinting* ocorressem com bebês ou crianças (e não com adultos, como relatado em *Eclipse*) e todos eles recebessem a mesma adoração geral despertada por Renesmee, o que não é relatado na série. A tradição da adoração do Menino Jesus é mencionada para interpretar o *imprinting*, e não abordada para análise da figura específica de Renesmee e sua divinização, conforme proponho nessa tese.

Tal adoração não se observa apenas entre os Cullens, mas também entre as testemunhas convocadas por eles quando os Volturi, uma espécie de “família real” que estabelece as regras e leis do mundo vampírico na saga *Crepúsculo*, ameaça a existência de Renesmee e de sua família por considerá-la uma “criança imortal”, ou seja, uma humana vampirizada ainda na infância³⁷¹. Tais testemunhas, ao serem tocadas por Renesmee, são

³⁶⁹ No original: “She’s like nothing else in the world”, he told me, and the sound of an almost religious devotion was there again in his voice (...). My yearning to see her, to understand the worship in his voice”.

³⁷⁰ No original: “The adoration the imprinted werewolves feel for their love interests belongs to another well-established tradition in Christianity: the adoration felt by those who attended Christ at his nativity. The love inspired in the shepherds, wise men and, above all, Mary, is the topic of numerous hymns, paintings and religious writings. This notion is picked up in the fourth novel when Bella notices “an almost religious devotion” in the responses of those who have met her daughter (Meyer, 2008a, p. 396). Thus Jacob agapic love of Renesmee draws heavily on a long-standing tradition of sublime love for the infant Christ”.

³⁷¹ Segundo relato de Carlisle no início de *Amanhecer [Breaking Dawn]*, último volume da série, as crianças imortais [*immortal children*] eram vampiros que foram transformados ainda na infância, e que, sem a possibilidade de crescerem, não só física, mas intelectual e emocionalmente, não teriam condições de aprender a controlar sua sede por sangue humano, sendo incapazes, portanto, de proteger o segredo da existência dos vampiros, algo essencial em sua sobrevivência. Para manter a “raça vampírica” em segurança, os Volturi mataram todas as crianças imortais e puniram os que os criaram ou os mantinham escondidos (cf. MEYER, 2008b, p. 33-36).

tomadas pela mesma adoração e aceitam arriscar suas vidas para protegê-la dos Volturi. Esses, por sua vez, perseguem-na menos pela segurança do “mundo vampírico”, e mais pelo temor despertado por essa criança divina – temor este relativo não apenas à sua natureza desconhecida e, portanto, ameaçadora, mas sobretudo por sua natureza poderosa, que põe em risco a hegemonia dos Volturi e seu lugar de poder, que poderia, doravante, ser ocupado pelos Cullens, o que é explicitado na fala de uma das testemunhas, Garrett:

“Esses anciãos não vieram aqui por justiça como eles disseram a vocês. (...) Vejam como eles se esforçam para encontrar uma justificativa para seu verdadeiro propósito – destruir essa família aqui”. Ele fez um gesto em direção a Carlisle e Tanya.

“Os Volturi vieram para apagar o que eles percebem como competição. Talvez, como eu, vocês olhem para esse clã de olhos dourados e se maravilhem (...). Mas os anciãos olham e veem algo além de sua estranha escolha. Eles veem poder.

(...) Os Volturi estão aqui para proteger a segurança do nosso segredo, ou para proteger seu próprio poder?”³⁷² (MEYER, 2008b, p. 717-718)

Remetendo à figura de Herodes perseguindo o Menino Jesus pelo temor de perder seu trono, os Volturi encarnam um poder tirânico que ameaça a vida e a liberdade dos vampiros, e que a figura de Renesmee consegue neutralizar, na medida em que, por fim, a batalha entre os vampiros bons (personificados nos Cullens) e os vampiros maus (personificados nos Volturi) não se concretiza. Renesmee é a culminância da divinização dos vampiros nesta saga, já que ela é a deusa-menina indesejada, perseguida e, mesmo superior a todos de ambas as espécies que a formam, humanos e vampiros, ama e une todos eles, até os tradicionalmente inimigos (vampiros e humanos; vampiros e lobisomens, que também a perseguiam, a princípio) em torno de uma luta a favor da vida e contra a tirania dos Volturi. O final da saga, portanto, mesmo sem a existência da batalha final, torna-se um mundo renovado pela mediação de uma criança: “Toda a criança que nasce é já uma figura encarnada da origem que, por conseguinte, reatualiza quer a origem do mundo, o tempo antes da ‘Queda’, a inocência primigénia, bem como o futuro de uma humanidade redentarizada” (ARAÚJO & GUIMARÃES, 2012, p. 12).

Pelas descrições de Carlisle, Edward e Renesmee, podemos perceber que a descrição divinizada dos vampiros, na saga de Meyer, relaciona-se a uma cosmovisão

³⁷² No original: “These ancient ones did not come here for justice as they told you. (...) Witness them struggle to find a justification for their true purpose – to destroy this family here”. He gestured toward Carlisle and Tanya. “The Volturi came to erase what they perceive as the competition. Perhaps, like me, you look at this clan’s golden eyes and marvel (...). But the ancient ones look and see something besides their strange choice. They see power. (...) Are the Volturi here to protect the safety of our secrecy, or to protect their own power?”

monoteísta e judaico-cristã³⁷³, uma vez que os atributos de onipotência, onisciência e perfeição são próprios da ideia de *um* Deus, com letra maiúscula: individualizado, único e transcendente, o Criador e mantenedor de um mundo e de suas criaturas, sobre as quais tem poder absoluto e das quais se distingue, ao contrário da visão imanente do paganismo, na qual “o mundo natural, os homens, as mulheres e os próprios deuses partilhavam da mesma natureza e derivavam da mesma substância” (ARMSTRONG, 2008, p. 22). Ademais, destaca-se especialmente a visão cristã da divindade, a partir dos atributos do amor absoluto, da compaixão e da mediação, conforme vimos na descrição de Carlisle, Edward e Renesmee, espécie de trindade vampírica divinizada na saga *Crepúsculo*.

Não apenas na série de Meyer, mas também na de Vianco, observa-se uma caracterização divina do vampiro, a partir de atributos cristãos, na personagem de Jó que, apesar do nome, não se relaciona à personagem bíblica presente no *Livro de Jó*, que consta no Velho Testamento, salvo pelo atributo da paciência (popularmente, e não bíblicamente atribuído a Jó), uma vez que esse vampiro espera cerca de 500 anos para despertar de um feitiço. As primeiras menções ao personagem aparecem em *O turno da noite – Revelações*: Ignácio tentara destruir Jó, que fora salvo pelos vampiros do Douro, os quais, em um ritual feito por uma bruxa, doam pedaços de seus corações, que, costurados, são implantados em Jó e lhe garantem a vida, mas em estado de hibernação. Não satisfeito, Ignácio consegue enganar os vampiros do Douro e enviar Jó ao Brasil, em uma das caravelas de Cabral (mote bastante parecido ao do primeiro volume da série, *Os sete*). O corpo de Jó, que jaz na Floresta Amazônica, passa a ser adorado como o “Deus Noite” pelas tribos locais e guardado pelos “Guardiões de Jó”, curupiras e outros seres sobrenaturais da floresta, durante séculos. Nesse ponto, a narrativa de Vianco apresenta alguns elementos de uma cosmovisão pagã, na medida em que os seres da floresta, sua fauna e sua flora, são representados com atributos divinos – estatura e força sobre-humanas, clarividência, poder de cura e regeneração, além de serem dotados de *mana*, de uma substância divina que alimenta e empodera Jó:

Jó, tal qual seu par descrito no livro bíblico, era paciente e seu coração sabia aguardar. Tanto aguardara que, ano após ano, era após era, seu corpo foi sendo insuflado, energizado dentro daquele templo, ora pela mãe Terra, ora pelos guardiões da Estrada da Noite, ora pela carne encantada costurada em seu coração que lhe poupava da inexistência. Pedacos de seis dos seus mais fiéis e queridos irmãos. Pedacos que fariam dele agora um deus a errar pela terra. Um deus encarnado. Jó não era mais um vampiro. (...) Jó era temperança. Jó era controle. Dele transbordava um amor inigualável por seus semelhantes. (VIANCO, 2008b, p. 796)

³⁷³ Para uma visão historiográfica do desenvolvimento do monoteísmo e sua relação com o paganismo no Oriente Médio, ver capítulos 1 e 2 de *Uma História de Deus*, de Karen Armstrong (2018).

Jó deixa de ser um vampiro comum e torna-se “um deus encarnado”, mas as analogias com Jesus não param aí: o “despertar” de Jó pode ser comparado a uma ressurreição, tanto por essa longa noite de séculos em que ele permanece hibernando, quanto pelo fato de ele “voltar da morte” motivado pela necessidade de defender “sua gente”, ou seja, os vampiros, do extermínio pelo exército brasileiro. Conforme explicita o trecho acima, ele é movido pelo “amor inigualável por seus semelhantes”, assim como Cristo. Ele considera que “os noturnos eram todos, sem exceção, seus **filhos**” (VIANCO, 2008b, p. 796, grifo meu), termo também utilizado por Jesus para se referir aos apóstolos e aos seres humanos em geral, nos Evangelhos.

Além da compaixão, do amor pelos seus semelhantes, referido em várias passagens de *O turno da noite – os filhos de Jó*, este apresenta outros atributos divinos, como o poder de cura e a onisciência:

Então o deus vampiro olhou para Bruno. (...) Jó passou rapidamente a mão sobre a pele rasgada e os ossos quebrados.

Bruno sentiu uma comichão sobre a ferida e abriu um sorriso quando o vampiro tirou a mão de cima do machucado. Ele não existia mais.

O vampiro olhou para Patrícia e tocou sua face. Depois apanhou a mão ferida da garota e passou um dedo sobre o machucado. Patrícia também foi curada.

- Agora é hora de salvar meus filhos, todos os meus filhos. De cada um deles, eu tudo sei.

Jó desapareceu da frente dos anjos. As criaturas celestes ficaram pasmas. Gregório atravessou o teto do túmulo e pairou acima da pirâmide. Nem sinal daquela criatura perturbadora. Nem pista. Jó havia, simplesmente, evaporado. (VIANCO, 2008b, p. 798)

No trecho, o caráter divino de Jó também se evidencia no *pasmo*, no assombro dos anjos, mesmo sendo também eles seres sobrenaturais – pois Jó é uma *criatura perturbadora*. Segundo Otto (2007, p. 58, ênfase no original), esse seria um dos efeitos do contato com o numinoso, na sua acepção de *mysterium* [mistério], *mirum* [milagre], que é “o estranho e o que causa estranheza, que foge do usual, entendido e familiar, contrasta com ele, *por isso* causando pasmo estarecido”. A aparência de Jó também causa espanto por uma característica também apresentada por Edward – o brilho de sua pele, que, na descrição, não reflete a luz do sol, como o vampiro de Meyer, mas emite uma luz própria: “Um homem de aparência velha, pele enrugada. Era alto e magro, totalmente calvo. Um manto branco, leve e pacífico, fazia sua pele pálida luzir ainda mais, emprestando algo de divino à sua silhueta” (VIANCO, 2008b, p. 814).

Além da associação com a luz que, como já vimos, remete à figura de Cristo, que se proclama “luz do mundo”, Jó apresenta um outro poder também comum a essa divindade – o de ressuscitar as pessoas:

Jó tocou dois dedos na testa de Cynthia e, sem cerimônia alguma, diante o olhar espantado de Tiago, passados menos de dez segundos daquele toque simples e natural, o espetáculo mais fabuloso que poderia viver um humano foi realizado.

O corpo morto da garota estremeceu, assim sendo, de agora em diante, não podendo mais ser chamado de corpo morto e sim, corpo vivo, corpo ressuscitado. (VIANCO, 2008b, p. 821)

Interessante observar que, conforme mencionado no início deste capítulo, tanto Acordador quanto Sétimo, respectivamente, declaram que o poder de “ressuscitar plenamente” é do “Senhor, teu Deus” (VIANCO, 2009a, p. 119) ou do “Pai de Luz” (VIANCO, 2009b, p. 216). Já que Jó teria “ressuscitado plenamente” uma pessoa, isso reforça ainda mais sua divinização, no universo ficcional da série.

Ao longo da narrativa, a analogia com Cristo se mistura ao Deus do Velho Testamento, o que se evidencia na imagem de Jó como um salvador e libertador do “seu povo”, que está em cativeiro – havendo, portanto, um eco de temáticas do Êxodo, em que Deus liberta o povo hebreu da escravidão no Egito. No final de *O turno da noite*, Tiago lidera outros vampiros para salvar os que estão presos pelo exército, dando-se uma batalha de nuances apocalípticas e dimensões hollywoodianas. Os vampiros capturados estão presos em celas de prata e estão expostos, na arena de um estádio, para morrerem, assim que o sol nascer. Jó cria uma névoa para proteger os vampiros do sol e salvá-los da morte, abre suas celas com um movimento de seu braço (“Jó ergueu os braços e ordenou”) e liberta-os, mencionando que eles devem ir para seu castelo, suas terras (VIANCO, 2008b, p. 809-810). Ele também usa palavras como “meu reino”, dando a entender que existe uma “terra prometida” para os vampiros. Essa ideia se explicita ainda mais no trecho: “Vampiros que marchavam, marchavam ao encontro de um condado prometido, uma terra onde poderiam viver como se livres e sem medo” (ibidem, p. 817). Ele liberta, inclusive, Calíope, filha de Ignácio, seu inimigo: “Ninguém será deixado para trás, minha filha. Nem mesmo você, que traz o sangue do meu inimigo” (ibidem, p. 814).

Jó forma seu “condado” na cidade de São Paulo, estendendo sua névoa por uma parte de seu território, névoa na qual os humanos ficavam desorientados, perdiam-se e eram atacados pelos vampiros. Além disso, Jó se revela um deus criador, pois no espaço de seu

condado e arredores, começa a surgir uma floresta. A manifestação desse poder genésico se mistura a uma temática ecológica, presente nesse último volume da série:

Em questão de instantes o Brás, quase em sua totalidade, transformou-se numa sucursal da Amazônia, com árvores imensas ganhando as ruas e plantas rasteiras infestando prédios, sacadas, casas e comércio. (...) Aqueles que saíam às ruas, quando despertados, aqueles que eram jogados de suas camas por galhos invasores, aqueles que caíam de joelhos, rezando e orando, com lágrimas escorrendo dos olhos, não criam na visão mais espantosa que estavam tendo na vida. A temperatura chegou a cair, tamanha a escuridão que se abateu entre as árvores. O planeta retomava a superfície, expurgando a doença. (VIANCO, 2008b, p. 847)

A “doença” mencionada no texto refere-se à ação humana, que, centrada apenas em ganhos materiais, está destruindo a natureza: “Tudo para que meu poder se revelasse e eu punisse os humanos tanto pelos maltratos [sic] contra os meus filhos e irmãos quanto também pela doença do mais querer, que assola e consome a mãe Terra” (VIANCO, 2008b, p. 824). Portanto, além de libertar seu povo, Jó também tem a função de punir a humanidade, não apenas pela perseguição aos vampiros, como também pela ganância desmedida e destruição ecológica. A imagem de Jó como um deus punitivo está descrita em várias passagens, como essa:

Estava sereno e aguardava algo com um sorriso nos lábios. Adorável visão aquela do rio cheio, transbordando, limitando os movimentos dos humanos, carregando doenças e ratos para suas casas. Alagaria aquela cidade. Alagaria aquele estado. Eram teimosos a ponto de enfrentá-lo. Se a teimosia persistisse, morreriam todos tentando. Jó não reduziria seu severo castigo nem recuaría as bordas do condado um milímetro a menos. (VIANCO, 2008b, p. 869)

No trecho, mais do que um deus punitivo, Jó é descrito como um deus que se compraz em castigar a humanidade. O trecho também nos remete ao Deus do Antigo Testamento, tanto na analogia com a decisão divina de destruir a humanidade pelo dilúvio, presente no livro do Gênesis, quanto pela ideia de demonstração de poder, de domínio, à humanidade, também presente e mais explícita na passagem abaixo:

O dia em que haviam perdido um pedaço da cidade de São Paulo para o mais poderoso de todos os vampiros que já tinha passado pela face do planeta. Jó tinha escolhido aquele lugar meramente para dar uma amostra de seu poder, de sua promessa de domínio. (...) Mas Jó não queria ser um imperador, ser dono de uma nação ou de exércitos sem fim. Jó queria apenas aquilo, um terreno de bom tamanho onde seus filhos pudessem circular em paz.

- Vão, meus iguais. (...) Não tenham medo dos mortais. Nem pensem mais em viver escondidos e sorrateiros. Quando existir perigo, basta virem para o condado. Quando forem pegos e apossados, basta que chamem meu nome com toda a sua força. Eu estarei lá. Humano nenhum fará mal a vocês. Nunca mais. (VIANCO, 2008b, p. 894)

No trecho, evidencia-se a mistura da imagem de um deus onipotente, que quer demonstrar seu poder e cumprir sua “promessa de domínio”, com a de um deus amoroso e compassivo, que liberta e acolhe os perseguidos, e que estabelece um outro tipo de promessa, a de proteger seus “filhos”. A fala de Jó remete à linguagem de Cristo ao se despedir de seus apóstolos: o “Eu estarei lá” remete ao “E eis que estou convosco todos os dias, até a consumação dos séculos” (Mateus 28, 20).

3.3. “O horror de Antigas Profecias”: visões apocalípticas na série *Os sete*

A imagem de Jó, conforme analisamos, mistura atributos geralmente associados a Jesus Cristo, como a compaixão e o amor incondicional, com atributos associados ao Deus do Velho Testamento ou do Apocalipse, como o caráter vingativo e punitivo, sobretudo na batalha ocorrida no final de *O turno da noite*, que também encerra a série *Os sete*. Um dos aspectos interessantes dessa série, e bastante relevante para a hipótese que defendo nesta tese, é que todos os seus volumes terminam com uma batalha, o que evidencia a *visão apocalíptica* que a perpassa. Ao utilizar esse termo, refiro-me especificamente à percepção, ao longo dos romances, de crenças cristãs relacionadas ao fim dos tempos, ao juízo final (no qual bons e maus serão distinguidos, com a recompensa aos primeiros e punição aos últimos) e à batalha final entre Cristo e o Diabo, ou entre o bem e o mal, com vitória definitiva dos primeiros e estabelecimento do Reino de Deus sobre a Terra. Essas crenças, profundamente arraigadas na cultura ocidental, aparecem em livros proféticos como Ezequiel, Zacarias e Daniel, e, principalmente, no livro do Apocalipse³⁷⁴, que encerra a Bíblia, em sua forma adotada no catolicismo e nas mais variadas denominações protestantes e evangélicas contemporâneas. Assim, o Apocalipse, escrito por volta do ano 95 da era cristã (há também a hipótese de que partes dele foram feitas ainda no tempo de Nero, antes do ano 70) dialoga com profecias escatológicas do Velho Testamento, e é considerado uma alegoria política: trata-se da batalha de Israel, o povo eleito, contra Roma, que perseguia os primeiros cristãos, sendo a Besta identificada como o imperador romano Nero (37-68), a partir de seu número, 666 (considerando-se a correspondência entre letras e números no alfabeto hebraico).

Apesar da interpretação política difundida e chancelada pelas autoridades eclesiais, o Apocalipse foi e é mais comumente lido como um livro que profetiza não apenas a segunda

³⁷⁴ Referido, doravante, a partir da abreviação convencionada. Ap, na citação de passagens relevantes para a análise aqui empreendida.

vinda de Cristo, na qual ele derrotará Satanás e o precipitará nas profundezas do abismo (Ap 20, 1-3), mas a “grande tribulação” (Ap 7, 14) que antecede a batalha final, na qual será permitido ao Diabo o domínio sobre a Terra, e serão enviados sobre a humanidade uma série de flagelos (fome, peste, terremotos, tempestades de fogo, transformação das águas em sangue etc) para dar aos homens a oportunidade de se arrependerem antes do Juízo Final (capítulos 8, 9 e 16). Porém, como é mencionado em diversos versículos, os homens são incapazes de se arrepender, renunciar às seduções da Besta e dar glórias a Deus, aumentando ainda mais a sua ira.

Embora pertencentes a uma tradição religiosa específica, a influência das ideias e das imagens provenientes do Apocalipse se fazem sentir muito além dos espaços tradicionais das religiões institucionais, e um exemplo eloquente disso é a presença do tema do *fim dos tempos* ou do *fim do mundo* nas narrativas de entretenimento produzidas pela indústria cultural estadunidense, sobretudo a partir dos anos 1970, amplamente consumidas ao redor do mundo, inclusive, no Brasil. Portanto, faz-se necessário apontar a influência do evangelicalismo, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, na cosmovisão popular e na indústria cultural para analisarmos a série de Vianco em seu contexto de produção e recepção.

O final do século XX é marcado por profundas transformações socioculturais, muitas delas já mencionadas ao longo das análises empreendidas nessa tese. Tais transformações são sentidas e assimiladas de diferentes formas pelos diversos grupos sociais, e, entre eles, os grupos religiosos evangélicos terão uma importância singular nos campos político e cultural na sociedade americana, decorrente de sua atuação nesses campos, a qual denota uma relação entre suas crenças escatológicas e a reação desses grupos às transformações já referidas e às crises finisseculares. Ao longo do século XX, a crença na iminência do fim dos tempos era difundida entre grupos protestantes conservadores e fundamentalistas; porém, eles ocupavam uma posição marginal na cultura estadunidense: por um lado, eram geralmente desconsiderados pela imprensa e outras instituições de poder; por outro, também consideravam essa cultura anticristã e viam a necessidade de se diferenciar e se apartar dela, a fim de se prepararem para o apocalipse, que viria em um futuro próximo (CLARK, 2005, p. 31). Entretanto, uma mudança significativa ocorre em meados dos anos 1970, em que há um aumento numérico em convertidos a igrejas evangélicas nos Estados Unidos (que ficaram conhecidos, na imprensa, como *renascidos [born again]*), visto por muitos historiadores como consequência de uma “ressaca política” (SOUZA, 2018, p. 22) relacionada aos escândalos de Watergate, aos impasses e derrotas na Guerra do Vietnã (1955-1975) e aos movimentos de

contracultura e de luta por direitos civis, que questionavam os aspectos mais conservadores da cultura estadunidense. Nesse contexto de instabilidade e ruptura com valores tradicionais, ideias antes restritas a grupos fundamentalistas começam a ser mais amplamente aceitas e sair da marginalidade: “Se o Fim dos Tempos significava o caos e o sentimento de que valores tradicionais estavam sitiados, então aqueles que lamentavam as revoluções, mesmo que não inclinados às crenças religiosas fundamentalistas, agora encontravam terreno comum com os fundamentalistas”³⁷⁵ (CLARK, 2005, p. 31).

Na década de 1970, muitos evangélicos não se identificavam como fundamentalistas, e, embora não representassem um grupo homogêneo, nem coeso, seu crescimento é notável em “uma sociedade que, aparentemente, havia aceitado de modo abrangente as teses da secularização” (SOUZA, 2018, p. 25), especialmente considerando o caráter público associado a essa religiosidade: incitados por líderes como Billy Graham (um dos líderes evangélicos mais influentes e conhecidos dos Estados Unidos no século XX, inclusive por seu pioneirismo na utilização das mídias televisivas em suas atividades evangelizadoras), os fiéis eram incentivados a participarem de cultos em estádios ou grandes espaços, nos quais passavam “longas horas cantando e orando, ouvindo testemunhos de pessoas ‘nascidas de novo’ e especialmente, as pregações de Billy Graham, que chamavam seus ouvintes a publicamente ‘tomarem uma decisão para Cristo’, ‘aceitarem Jesus em seus corações’ e serem salvos” (ibidem, p. 24). Nesse contexto, a eleição de Jimmy Carter à presidência do país, em 1976 (denominado “o ano dos evangélicos” pela *Newsweek Magazine* de 25 de outubro de 1976), evidencia a interpenetração das esferas religiosa e política, já que ele se declarou abertamente um *born again* durante sua campanha e mandato (ibidem, p. 22-23).

Esse caráter público é muito relevante, não apenas para a expansão do evangelicalismo, como também para a compreensão de nossa hipótese de sua atuação no campo político, social e cultural relacionar-se tanto às suas reações às transformações sociais quanto às suas crenças escatológicas. Ao contrário dos fundamentalistas, que acreditavam ser necessário apartar-se de uma sociedade corrompida para se preparar para o fim dos tempos, os evangélicos, cujo termo deriva do grego e significa “o mensageiro da boa nova” (WALKER, apud SOUZA, 2018, p. 23), acreditam na necessidade de estar nessa sociedade e interferir nela:

³⁷⁵ No original: “If the End of Times meant chaos and the feeling that traditional values were under siege, then those who deplored the revolutions, even those not inclined toward fundamentalist religious belief, were now finding common ground with fundamentalists”.

Eles sentiam que Deus estava trabalhando através dos crentes contemporâneos para redimir o mundo. Então, enquanto eles ainda acreditavam no Arrebatamento, a atenção estava mais claramente focada em trazer a nação ao alinhamento com os valores cristãos. Isso, acima de tudo, alimentou uma ênfase, existente em alguns segmentos do fundamentalismo, que via os Estados Unidos como atuando em um papel especial no plano de Deus para evangelizar o mundo. Ao invés de separação do mundo, portanto, “infiltração” se tornou a palavra de ordem, particularmente para os evangélicos. Evangélicos procuravam inserir suas visões e eles próprios nos mundos “seculares” dos governos local e nacional, em níveis legislativos e judiciários. Eles organizaram sofisticados esforços de *lobby*. Eles correram para filiação em conselhos de escolas públicas e buscaram influenciar questões curriculares nesse nível. Eles ofereceram programas de treinamento e grupos de suporte para evangélicos em busca de trabalho no mundo dos negócios, e até em Hollywood. Todos estes esforços foram considerados importantes, parte da responsabilidade dos cristãos em trazer à tona o reino de Deus no fim dos tempos.³⁷⁶ (CLARK, 2005, p. 32)

Ao explicitar a crença dos evangélicos estadunidenses em seu papel na salvação do mundo, Clark não deixa de apontar sua atuação nos níveis educacional e cultural, para além do legislativo e jurídico. Assim, conforme já mencionado brevemente na introdução desta tese, haverá uma preocupação dos líderes religiosos com a produção de entretenimento, especialmente o direcionado a crianças e jovens, e o claro interesse na inserção de temas cristãos nas produções culturais, sobretudo cinematográficas e televisivas. No Brasil, entre os anos 1990 e 2000, há uma consolidação de um mercado de bens culturais evangélicos, cada vez mais associados ao entretenimento, no qual se destacam, especialmente, a música *gospel* (BELLOTTI, 2014, p. 112), e o apelo ao público jovem: “Uma atenção especial foi dada para aqueles que eram vistos como suscetíveis de abandonar a religião para abraçar o “mundo” – a juventude” (ibidem, p. 107). Na primeira década do século XXI, ocorre um

engajamento da juventude na evangelização de seus pares em concertos de rock, Marchas para Jesus, igrejas para quase todo tipo de tribo urbana. Do lado católico, os anos 1990 foram o período de ascensão dos padres cantores multimidiáticos, e do investimento maciço em canais de televisão e de rádio ligados à Renovação Carismática Católica (CARRANZA, 2000, apud BELLOTTI, 2014, p. 107-108).

³⁷⁶ No original: “They felt that God was working through contemporary believers to redeem the world. Thus, while they still believed in the Rapture, attention was more clearly focused on bringing the nation into alignment with Christian values. This, moreover, fed into an existing emphasis within some segments of fundamentalism that saw the United States as playing a special role in God’s plan to evangelize the world. Rather than separation from that world, therefore, “infiltration” became the watchword, particularly for evangelicals. Evangelicals sought to insert their views and themselves into the “secular” worlds of national and local government at the legislative and judicial levels. They organized sophisticated lobbying efforts. They ran for membership on public school boards and sought to influence curricular issues at that level. They offered training programs and support groups for evangelicals seeking to work in the business world, and even in Hollywood. All of these efforts were deemed important, part of the Christian’s responsibility to bring about God’s reign at the end of time”.

Porém, mais do que uma interferência direta de lideranças religiosas na produção de conteúdos, verifica-se, a partir dos anos 1990, uma “popularização da internet e de uma ampla parafernália tecnológica que equipou a juventude cristã para se tornar produtora de sua própria mídia, produzindo blogs, websites, canais de bate-papo em uma velocidade muito maior do que qualquer ação institucional das igrejas” (BELLOTTI, 2014, p. 108). Além disso, na indústria cultural estadunidense (cujos produtos são conhecidos também no Brasil), observa-se a presença de temas relacionados às crenças cristãs em narrativas de entretenimento não produzidas por instituições religiosas, e consumidas por um público genérico, embora entre eles provavelmente haja uma porcentagem significativa de cristãos, já que 20 milhões de americanos se identificavam como evangélicos nos EUA, no final dos anos 1990 (CLARK, 2005, p. 30). Entretanto, as crenças evangélicas não são compartilhadas apenas entre os que se consideram filiados a uma denominação religiosa específica: estima-se que cerca de 40% da população americana identifica-se com pelo menos quatro das “crenças-chave” associadas ao evangelicalismo:

a ideia de que humanos são pecadores e que, portanto, precisam de salvação pessoal; a crença de que cristãos são encarregados de trazer outros para a fé através do evangelismo; a crença de que a Bíblia é inspirada por Deus, livre de erros, e é uma fonte primária de ensinamentos sobre moralidade; e a crença no Arrebatamento, ou a Segunda Vinda de Jesus Cristo que marcará o fim dos tempos.

(...) Duas crenças em particular são relevantes aqui: o Fim dos Tempos e a Segunda Vinda, e a batalha sobrenatural em curso entre Deus e o Diabo, ou, mais genericamente, entre o bem e o mal³⁷⁷. (CLARK, 2005, p. 30)

A iminência do Fim dos Tempos, com o Arrebatamento dos bons e justos e os acontecimentos terríveis que sucedem aos que ficaram na Terra, conhecido como *Tribulação* ou *A Grande Tribulação*, é representada em filmes que tiveram grande sucesso como *A Thief in the Night* (1973), dirigido por Donald W. Thompson, seguido, por *A Distant Thunder* (1978), *Image of the Beast* (1980), e *Prodigal Planet* (1983), todos do mesmo diretor e produzidos por Mark IV Pictures. Para se ter ideia da recepção desses filmes pelo público, vinte anos depois de seu lançamento, *A Thief in the Night* aparece na lista dos vídeos mais vendidos do *Christian Bookstore Journal*, entre os anos 1990-1995, e os três filmes subsequentes permaneceram entre

³⁷⁷ No original: “the idea that humans are sinful and therefore in need of personal salvation; the belief that Christians are charged with bringing others to the faith through evangelism; the belief that the Bible is inspired by God, free of errors, and is a primary source for teachings about morality; and the belief in the Rapture, or the Second Coming of Jesus Christ that will mark the end of time.

(...)Two beliefs in particular are relevant here: the End Times and the Second Coming, and the ongoing supernatural battle between God and Satan or, more generally, between good and evil”.

os 10 mais vendidos durante doze anos. Mais recentemente, filmes como *The Omega Code* (1999) e *Left Behind, the movie* (2001), baseados em livros *best-sellers* entre livrarias cristãs, retomaram os mesmos temas com grande sucesso de público e oferecendo rendimentos consideráveis aos produtores (CLARK, 2005, p. 33).

Os grandes estúdios hollywoodianos perceberam, portanto, que o horror despertado pelo Diabo e seus maléficos poderes, mas também pela ira de Deus e pela perspectiva do fim dos tempos (utilizado como recurso persuasivo pelas Igrejas Católicas e Protestantes desde o século XVI) excedia seu valor religioso de conversão e constituía um ótimo componente de entretenimento, já que “a narrativa dramática do Fim dos Tempos constrói uma história fascinante”³⁷⁸, com “elementos de drama humano e imaginações futurísticas, uma batalha entre o bem e o mal, consequências horríveis para alguns, e um final feliz para os ‘mocinhos’”³⁷⁹ (CLARK, 2005, p. 33).

Nesse sentido, é importante mencionar que a literatura de terror, inicialmente, relaciona-se a propósitos religiosos, mas desde sua origem os ultrapassa: os primeiros livros a representar o Mal, em suas várias facetas, com o intuito de atemorizar os leitores, foram os já mencionados *Teufelsbücher*, os “Livros do Diabo”, cuja intenção disciplinadora e a moral punitiva, nos séculos XVI e XVII, dividiam espaço com o desejo do leitor de viajar “nas asas do sonho, (...) ver coisas proibidas, arrepiar-se com elas” (MUCHEMBLED, 2001, p. 166). É com o intuito de fazer com que expectadores façam essa “viagem nas asas do sonho”, ou, mais propriamente, do pesadelo, mais do que o de se converterem a denominações religiosas evangélicas, que a indústria fílmica dos Estados Unidos produzirá inúmeros filmes³⁸⁰ que abordam diretamente as crenças cristãs no fim dos tempos ou, ao menos, uma representação do fim do mundo em que o povo ou as autoridades estadunidenses acabam por exercer um papel salvífico. Entretanto, se a conversão não é o alvo principal dos produtores cinematográficos, a

³⁷⁸ No original: “the dramatic narrative of the End Times makes a riveting story”.

³⁷⁹ No original: “elements of human drama and futuristic imaginings, a battle between good and evil, horrific consequences for some, and a happy ending for the ‘good guys’”.

³⁸⁰ Um levantamento feito pela jornalista Mariana Vick, para reportagem publicada em julho de 2018, apontou a produção de 365 longas-metragens com a temática do fim do mundo desde 1916, bem como seu aumento significativo no século XXI: entre 2000 e 2018, foram produzidos 211 filmes com temáticas apocalípticas, superando a produção de todo o século XX, que totalizou 154 longas-metragens. No período de escrita e publicação da série *Os sete*, entre 1998 e 2008, destacamos os títulos *Independence Day* (1996), *Impacto Profundo* (1998), *Armagedon* (1998), *Matrix* (1999), *Inteligência Artificial* (2001), *O dia depois de amanhã* (2004), *Guerra dos Mundos* (2005), *Filhos da Esperança* (2006) e *Eu sou a lenda* (2007), lançados também no Brasil e que tiveram grande sucesso de público nos cinemas e videolocadoras. (Cf. “Produção cinematográfica sobre apocalipse explode no século 21”, *Folha de São Paulo*, 6 de jul. 2018. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/producao-cinematografica-sobre-apocalipse-explode-no-seculo-21.shtml>, acesso em 15 maio 2020).

escolha desses temas passa longe de ignorar seu potencial diálogo com uma cosmovisão religiosa, difundida e internalizada culturalmente a ponto de garantir um alto grau de identificação com essas produções, tanto do público que professa o cristianismo³⁸¹, quanto do público geral. Além disso, o sucesso de filmes com temáticas apocalípticas, sobretudo nas últimas décadas do século XX e início do século XXI, pode ser relacionado à já mencionada sensação de instabilidade, em que o discurso profético e escatológico encontra eco nos medos coletivos,

(...) quando a ordem estabelecida ameaça romper-se ou quando o futuro inteiro parece incerto. O discurso profético tem maiores chances de surgir nos períodos de crise aberta envolvendo sociedades inteiras; ou então, apenas algumas classes, vale dizer, nos períodos em que as transformações econômicas ou morfológicas determinam, nesta ou naquela parte da sociedade, a dissolução, o enfraquecimento ou a obsolescência das tradições ou dos sistemas simbólicos que forneciam os princípios da visão do mundo e da orientação da vida” (BORDIEU, 2015, p. 73-74)

Nesse contexto, o tema apocalíptico da batalha final, presente nas produções ficcionais de entretenimento, tem um papel catártico, na medida em que proporciona alívio e conforto ao restaurar um sistema simbólico amplamente conhecido, devolvendo, ainda que no plano ficcional, a presença divina entre os homens em momentos de angústia: “A ideia de um confronto inelutável entre o Bem e o Mal, para chegar a uma infalível vitória final do primeiro, possibilitara iluminar o sombrio caminho da humanidade assegurando-lhe que o Criador a castigava, mas não a abandonava de todo” (MUCHEMBLED, 2001, p. 201).

Esse efeito catártico, entretanto, não seria alcançado se esse sistema simbólico não fosse amplamente compartilhado nas sociedades produtoras e consumidoras dessas narrativas apocalípticas, sendo esse um dos fatores que também garantem, portanto, o seu sucesso no Brasil, país majoritariamente cristão. Considerando o contexto em que a saga *Os sete* começa a ser escrita e publicada (o final dos anos 1990), convém citar dados do censo de 2000: nele, 73,9% da população entrevistada se declarou católica, e 15,6%, evangélica, constituindo 89,5% dos entrevistados (CAMPOS, 2008, p. 14). Uma pesquisa feita pela Datafolha em 2007 (ibidem, p. 37) constatou, no início da primeira década do século XXI, um declínio na porcentagem de católicos, que totalizaram 64%, e aumento de evangélicos, 22%, sobretudo pentecostais; segundo a pesquisa *The Pew Forum on Religion & Public Life* (apoiada pela *Templeton Foundation*) sobre o crescimento do pentecostalismo no mundo, realizada em 2006, no Brasil,

³⁸¹ Vale mencionar aqui que, segundo Clark (2005, p. 33), alguns desses filmes, como *Left Behind* e *The Omega Code*, foram promovidos por congregações e organizações cristãs previamente informadas de seu lançamento.

“para cada dez que se identificaram como protestantes, oito são pentecostais” (ibidem, p. 45). Além do aumento do número de evangélicos, observou-se também, na primeira década do século XXI, “o crescimento de congregações pequenas e independentes criadas por dissidentes de grandes denominações”; congregações estas que têm um grande apelo sobre a juventude por abraçar diferentes “tribos e suas expressões culturais” (BELLOTTI, 2014, p. 109). Assim, uma identidade juvenil – associada ao rock, à música pop, a esportes radicais, ao lazer – começa a ser adotada por igrejas evangélicas, que passam a fazer eventos direcionados à juventude (como acampamentos de férias, campeonatos esportivos, festas com DJs e bandas *gospel* etc), aumentando a adesão desse público entre os fiéis e conquistando seu engajamento na evangelização de seus pares³⁸².

Além de considerar o número majoritário de pessoas que se autodeclaram cristãs, vale lembrar que, pela influência do catolicismo e, posteriormente, do protestantismo na formação cultural brasileira, valores cristãos ultrapassam as paredes das igrejas e templos, e são assimilados pela cultura – tornando-se uma visão de mundo internalizada inclusive por aqueles que não se identificam com a religião institucional e não seguem seus protocolos e rituais. Desta forma, além da influência de obras estadunidenses que apresentam uma visão apocalíptica, Vianco expressa também uma visão de mundo cristã bastante familiar aos leitores brasileiros, ainda que estes façam parte da pequena porcentagem que não se declara católica ou evangélica.

Essa visão de mundo cristã e apocalíptica é perceptível ao longo de toda a saga de Vianco, mas se faz mais explícita, no sentido de mencionar diretamente uma religiosidade evangélica, em *O senhor da chuva*, conforme analisaremos a seguir. O próprio mote inicial, explicitado na primeira parte deste capítulo, a luta entre anjos e demônios, remete à luta dos anjos, liderados por Miguel, contra o Dragão (identificado como Satanás), relatada no capítulo 12 do Apocalipse. Além disso, um anjo chamado Miguel é referido entre os combatentes na Batalha Negra: “Sou guerreiro! Fui feito e criado para isso! Para defender o Exército de Deus! (...) Sou anjo, filho da Luz, sou filho do Pai e nada temerei. Mesmo que eu caminhe no vale das sombras e da morte... nada temerei. Meu nome é Miguel (...)” (VIANCO, 2008a, p. 182). Nota-se no trecho, além da paráfrase do Salmo 22³⁸³, a ideia de que os anjos foram criados para serem guerreiros e defensores de um exército divino, o que, indiretamente, coloca a ideia de uma

³⁸² Para maiores informações sobre novas práticas nas igrejas evangélicas para adesão do público jovem e consequente engajamento da juventude cristã, cf. BELLOTTI, Karina Kosicki. “Surfando nas ondas do Senhor: Juventude Evangélica e Mídia no Brasil (anos 2000-2010)”, disponível em <https://revistas.ufpr.br/relegens/article/view/37699>, acesso em 10 set. 2020.

³⁸³ “Ainda que eu caminhe por vale tenebroso/ nenhum mal temerei, pois estás junto a mim” (Salmo 23 (22), 4), *BÍBLIA DE JERUSALEM*, 2019, p. 885)

batalha entre anjos e demônios, ou “uma guerra entre o bem e o mal”, como algo necessário e predestinado.

Outro elemento apocalíptico presente no enredo é a permissão divina para que os demônios dominem momentaneamente o mundo (mencionada em Ap 9, 4-6; 13, 7); inclusive, relata-se que, depois de vencer a batalha final e precipitar Satanás no Abismo, este lá permanecerá por mil anos, e, “depois disso, ele deverá ser solto por pouco tempo”³⁸⁴ (Ap 20, 1-3). Na narrativa de Vianco, ao vencerem os anjos na Batalha Negra, os demônios têm poder sobre a Terra por 24 horas, período no qual todos os humanos estão sujeitos a terem suas almas roubadas e serem transformados em vampiros ou anjos negros, a serviço dos demônios (VIANCO, 2008a, p. 193).

Por sua vez, a Batalha Negra não é identificada, em *O senhor da chuva*, como a batalha escatológica final (cf. nota 313); assim como, no Apocalipse, as mazelas impostas à humanidade, na iminência dessa última, são vistas como um aviso. É recorrente a menção, no livro bíblico, de que estas não deveriam exterminar a humanidade, bem como a de que, a cada novo flagelo, os humanos ainda não se arrependem, reforçando a visão de que cada nova catástrofe se trata de um aviso, tema que ecoa na obra de Vianco em passagens como essa:

Thal eriçou-se ao sentir a presença dEle. Era muita energia no mesmo ser ao mesmo tempo. Nunca estivera ali, nunca havia sentido aquilo, tampouco que os olhos iriam queimar e o peito, explodir. A sensação era indescritível. Quando Ele entrou, através da luz, as sensações se multiplicaram. Ele tinha o mesmo tamanho de Thal, mas no resto era diferente. Parecia um homem comum. Parecia.

- Senhor... – balbuciou o anjo. – Preciso lhe falar.

O Homem encarou-o com paz nos olhos, enviando amor para Thal, que quase queimava.

A luz tomou conta da sala, e Thal pode ver o futuro. Percebeu que o medo e a aflição que o perturbavam era algo egoísta, que o futuro reservava a Batalha Negra e ele seria um dos generais. Sentiu o futuro, e seu coração foi lançado à boca de um demônio. Thal sentiu o horror de Antigas Profecias perfurando a face, sangrando os olhos. Ouviu um nome que fez explodir seus tímpanos. Viu quatro criaturas cobertas por olhos, por dentro e por fora, caladas; era o Terror. Um exército de demônios cobriu o céu, transformando o dia em noite e a noite, em Noite Eterna. **Não era o fim dos dias, era algo mais sutil e suave, apenas um toque, uma guerra ligeira para lembrar aos anjos e aos demônios que eles eram inimigos. Para lembrar aos homens que eles eram carne. Para lembrar aos homens que eles eram fracos e precisavam retomar a fé com fervor. (...)**

O Homem tocou o anjo na testa, acalmando-o. (...) A voz ribombou na sala sem que Ele movesse o lábio (...):

³⁸⁴ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 2164. A interpretação literal desse trecho do Apocalipse acarretou crenças milenaristas, que se proliferaram principalmente nas duas viradas de milênio ocorridas na era cristã.

- Aquele filho lhe deu a vida de novo. Agora, a Lei permite uma chance aos exércitos de Satanás. O mais poderoso dos anjos das trevas enviará generais. (VIANCO, 2008, p. 96, grifos meus)

Nessa passagem, Thal encontra-se com Jesus e tem uma visão profética da Batalha Negra; e os contornos apocalípticos explicitam-se não apenas na descrição desta, mas no tom de revelação da cena, que também remete à forma como João descreve suas visões divinas:

No dia do Senhor fui movido pelo Espírito, e ouvi uma voz atrás de mim, uma voz forte, como de trombeta (...). Voltei para ver a voz que me falava; ao voltar-me vi sete candelabros de ouro, e no meio dos candelabros, *alguém semelhante a um Filho de Homem (...), seus olhos pareciam uma chama de fogo, (...) e sua voz era como o estrondo de águas torrenciais.* (Ap 1, 10; 12-15)³⁸⁵

Destaca-se também, na passagem de Vianco, o uso de uma linguagem profética: “Viu quatro criaturas cobertas por olhos, por dentro e por fora; era o Terror. Um exército de demônios cobriu o céu, transformando o dia em noite e a noite, em Noite Eterna” que ecoa as descrições de uma das “pragas” lançadas sobre a Terra, no capítulo 9 do Apocalipse, pela qual o dia se obscurece e nele espalham-se criaturas híbridas destruidoras:

Vi então uma estrela que havia caído do céu sobre a terra: foi-lhe entregue a chave do poço do Abismo. Ela abriu o poço do Abismo e dali subiu uma *fumaça, como a fumaça de uma grande fornalha*, de modo que o sol e o ar ficaram escuros por causa da fumaça do poço. E da fumaça saíram gafanhotos pela terra, dotados de poder semelhante aos escorpiões da terra. (...) O aspecto dos gafanhotos era semelhante ao de cavalos preparados para uma batalha: (...) suas faces eram como faces humanas; tinham cabelos semelhantes aos das mulheres e dentes como os do leão; (...) eram ainda providos de caudas semelhantes aos dos escorpiões (...). (Ap 9, 1-3; 7-10)³⁸⁶

O aspecto profético também se evidencia nas reações de Thal, cujos “olhos iriam queimar e o peito, explodir”; ele ouve “um nome que fez explodir seus tímpanos” e sente “o horror de Antigas Profecias perfurando a face, sangrando os olhos” – remetendo à experiência profética como terrível, perturbadora e fisicamente dolorosa, como ocorre a profetas do Antigo Testamento, como Jeremias e Ezequiel (ARMSTRONG, 2008, p. 77-80), e também a João, no Apocalipse, que retoma explicitamente a experiência de Ezequiel (Ez 3, 1-3), ao comer o livro que se encontra na mão do Anjo (Ap 10, 8-11).

Além da experiência de Thal, há menção à profecia da Batalha Negra no que é denominado “velho código”: “em que os eventos espirituais eram descritos com minúcia e

³⁸⁵ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 2143, ênfase no original.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 2151.

clareza, onde os incrédulos tornavam-se crédulos; o invisível tornava-se visível; os anjos eram explicados e conhecidos; o bem e o mal se misturavam e coexistiam” (VIANCO, 2008a, p. 197). Explicita-se também a filiação de várias personagens a uma igreja evangélica (ibidem, p. 174 e 190, entre outras), embora não haja uma menção clara de a qual denominação específica (entre as muitas existentes, no Brasil contemporâneo) o narrador faz referência. Porém, ao mesmo tempo em que há uma menção explícita a uma religião institucionalizada, há também a de que, dentro dela, há um grupo de “iniciados” que conhecem o “velho código” – aparentemente, um texto sagrado paralelo ao do conhecimento público, a Bíblia; uma profecia que não poderia ser compartilhada com qualquer um:

O pastor sequer mencionara o velho código, onde todas as dúvidas eram saciadas aos iniciados, onde todas as provas eram evidentes. Não tinha permissão para usar o velho código assim, de maneira tão aberta. Entretanto, a fé era tão genuína e clara, que mesmo o mais cético ficou abalado naquela noite. Muitos, que jamais tinham aberto seus corações para a palavra cristã, que apenas passeavam o controle remoto de canal em canal, que ao passar para o Canal 3 normalmente pulavam para o próximo, naquela noite, pararam. Naquela noite havia alguma coisa diferente no orador. Naquela noite as palavras soavam verdadeiras. Muitos oraram pela primeira vez na vida. Muitos tiveram fé pela primeira vez, naquela noite. Era uma sensação que consumia. Emoção, lágrimas descendo pelo rosto. Era uma necessidade que gritava. Não foram poucos os que acompanharam aquele homem em suas lágrimas sem saber o porquê. (...) Havia um apelo no ar, um apelo para os anjos que perdiam suas vidas no campo de batalha. (...) Os mais sensíveis captavam a presença de algo superior, que fazia a pele arrepiar, como se estivessem com frio. Havia uma coisa nas entrelinhas. Havia uma guerra entre o bem e o mal. Jeová e Satanás em mais uma queda de braço, mas uma importante queda de braço. A noite cheirava a sangue. (VIANCO, 2008, p. 202-203)

A passagem relata a ida de um pastor, Elias, a uma emissora de televisão evangélica com alcance nacional (ibidem, p. 202), a fim de pedir orações que fortaleçam os anjos em batalha. No livro do Apocalipse, há menção de santos que se prostram diante de Deus e fazem orações que “apressam o Grande Dia” (Ap 8, 2-5). O trecho acima sugere um dos traços característicos das igrejas neopentecostais: o “fervor emocional” (NIEBUHR, 1992, apud CAMPOS, 2005, p. 105) ou uma “religiosidade emotiva” (ibidem, p. 109), que se expressa, conforme a descrição acima, em sensações que consomem, em necessidades gritantes, em arrepios e lágrimas. Além disso, a ideia que sustenta o próprio mote principal da narrativa – a existência de anjos e demônios capazes de intervir no plano terreno – e a de que as orações podem impedir ou modificar o rumo dos eventos³⁸⁷ também são identificados como traços do

³⁸⁷ Outro trecho que evidencia a menção a esta crença na narrativa: “Entrariam com o apelo no início da madrugada, e, com sorte, mobilizariam um Especial, uma vigília eletrônica. Conhecedores do Código, sabiam o quanto era valioso para o Exército [celeste] cada novo humano acreditando e orando por eles, fortificando-os para a batalha. As orações eram a pedra fundamental para a luta”. (VIANCO, 2008, p. 191)

pentecostalismo: a crença no demônio³⁸⁸ e a convivência com rituais de exorcismo foi apontada por 80% dos evangélicos pentecostais brasileiros em pesquisa publicada em 2006 pelo *The Pew Forum on Religion & Public Life*; a crença no recebimento de “respostas às orações” foi mencionada por 95% e nas revelações divinas, por 64% (CAMPOS, 2008, p. 42). Portanto, a narrativa de Vianco relata crenças e experiências religiosas comuns na cultura brasileira contemporânea, se não vivenciadas, ao menos reconhecidas pela maioria do potencial público leitor.

Convém também ressaltar que, se o livro não se destina, a priori, a gerar uma experiência de conversão, ele contém, como se observa no trecho de Vianco citado anteriormente, relatos dessa experiência. Entretanto, há trechos da narrativa em que a linguagem se aproxima muito de uma linguagem proselitista:

Vera e Edna ficariam em Belo Verde para conduzir o exército de oração nos derradeiros momentos de preparação. Pediriam pelos anjos. Muitos viram os anjos de luz em suas horas de sono e muitos podiam jurar que, num relance, realmente podiam ver asas magníficas cruzando o céu. Os guerreiros precisavam de fé. Precisavam ter as armaduras reforçadas. Precisavam de orações fervorosas.

Chamem seus filhos, ajuntem seus netos, gritem para os vizinhos. E orem, orem com todo o coração. A Hora Negra está próxima. Não saia, prendam os animais. Tenham medo de estranhos, daqueles que carregam sangue na boca. Tenham medo de quem não tem medo de Deus ou do diabo, pois serão os primeiros capturados. Recolha-se e ore de todo o coração; é sua única chance de salvação. A Batalha Negra está começando. Como saber? Basta apurar os ouvidos. Percebe o choro dos anjos? Percebe o grito das feras? Apure a visão. Veja o céu enegrecido, o campo coberto de sangue. (VIANCO, 2008a, p. 172)

Neste trecho, observa-se uma mudança na voz narrativa – não fica claro se, a partir do segundo parágrafo transcrito, há um registro em discurso indireto livre (uma transcrição do pensamento de uma das personagens: Elias, Vera ou Edna), ou se trata-se de discurso indireto no qual há uma interlocução do narrador com o suposto leitor. De qualquer forma, o texto, com verbos no imperativo, apela diretamente a este, e frases como “A Hora negra está próxima” e “Veja o céu enegrecido, o campo coberto de sangue” incitam ao medo – o que tanto se relaciona ao intuito da narrativa de terror, quanto ao da narrativa profética (conforme já explicitado anteriormente). A reiteração de “Tenham medo...” e o uso dos verbos no presente também contribuem para esse efeito, assim como para o efeito do maravilhoso, uma vez que coloca o

³⁸⁸ Considerando tanto a crença no demônio como na influência das orações no rumo dos acontecimentos, o enredo também apresenta um grupo de satanistas que fazem sacrifícios de animais e louvam os demônios a fim de fortalecê-los (cf. VIANCO, 2008a, p. 162-163).

leitor no momento da ação: “A Batalha Negra **está começando**”, como se não fosse mais profecia, como se realmente bastasse ao leitor apenas apurar olhos e ouvidos para perceber.

A advertência “Tenham medo de estranhos” sugere outro tema apocalíptico que se evidencia também nos outros volumes da série – a clara distinção entre os bons e os maus, os que serão salvos e os que serão condenados (a qual, neste romance, delinea-se entre evangélicos e satanistas), a partir de um aspecto que é retomado em todos os outros livros: a relação entre o crime organizado e o mal. Em *O senhor da chuva*, Pablo e Ney, traficantes que perseguem Gregório até Belo Monte, se tornam satanistas; antes disso, essa relação é explicitada em uma fala de Khel, quando Thal tenta evitar a morte de Renan, um jovem que iniciava suas atividades no tráfico de drogas com Gregório: “Não se intrometa, Thal. – vociferou Khel, irado. – São minhas posses! Vê? São bandidos!” (VIANCO, 2008a, p. 19). Essa imagem de bandidos como posses (ou possuídos) pelos demônios nem sempre será literal ou explícita como nesse trecho, mas sua associação como o mal, o que precisa ser eliminado³⁸⁹, se mantém ao longo de toda a saga.

A noção de eliminação do mal é central no Apocalipse, bem como a de um Deus vingativo e beligerante, que distribui castigos aos maus e recompensa os bons, com os quais triunfa em glória eterna. Dentro dessa representação, explicita-se o que Karen Armstrong denomina *teologia da eleição* – a ideia de que os bons, isto é, os cristãos, são o “povo eleito”, formado por aqueles que têm seus nomes escritos no “livro da vida do Cordeiro” desde a fundação do mundo (Ap 17,8; 21, 27), e dos quais, antes (e para protegê-los) dos castigos divinos, os anjos marcam a frente como “servos de nosso Deus” (Ap 7, 2-3). Segundo Armstrong (2008, p. 76):

As três religiões monoteístas conceberam teologias de eleição semelhantes em diferentes épocas de sua história, às vezes com resultados ainda mais devastadores que os imaginados no livro de Josué. Os cristãos ocidentais têm se mostrado particularmente propensos a crer que são os eleitos de Deus. Nos séculos XI e XII, os cruzados justificaram sua guerra santa contra judeus e muçulmanos, autodenominando-se o novo Povo Eleito, que assumira a vocação que os judeus haviam perdido. Teologias de eleição calvinistas têm encorajado os americanos a acreditar que são a nação de Deus. Esse tipo de crença provavelmente floresce, como no Judá de Josias, em épocas de insegurança política, quando as pessoas temem a própria destruição.

³⁸⁹ As poucas exceções a essa ideia se encontram nas personagens de Gregório e Dimitri (que analisaremos a seguir). Gregório, de traficante que tenta dar um golpe, termina a narrativa transformando-se em um anjo. Talvez uma explicação para isso, no universo ficcional de Vianco, seja o fato de ele ter seu corpo possuído por um anjo, ao longo da trama, e não por um demônio.

Paralelamente à salvação dos eleitos, há a noção da *inexorabilidade da punição*, isto é, de que os maus serão necessariamente punidos, reiterada nos versos: “Se alguém está destinado à prisão,/ irá para a prisão;/ se alguém deve morrer pela espada,/ pela espada terá de morrer” (Ap 13, 10). Não há possibilidade de perdão ou remissão com os que são maus (também referidos por termos como *impuros, infiéis, imundos e os que se prostituíram*); a justiça divina se mostra implacável: ela pune superlativamente – “Deus se lembrou das suas iniquidades./ *Devolvei-lhe o mesmo que ela pagou,/ Pagai-lhe em dobro/ pagai-lhe o dobro, conforme suas obras*” (Ap 18, 5-6)³⁹⁰ – e rapidamente: “Por isso suas pragas virão *num só dia:/ morte, luto e fome,/ e pelo fogo [a Babilônia] será devorada/ porque o Senhor Deus que a julgou é forte*” (Ap 18, 8)³⁹¹. Nota-se ainda, no final desse trecho, a ideia da punição como demonstração de força, de poder.

Em *O senhor da chuva*, a distinção entre bons e maus se demarca de forma mais nítida: anjos e demônios, evangélicos e satanistas/bandidos (embora haja exceção no caso de Gregório e Samuel – o primeiro, um traficante que se torna um anjo; e o segundo, um agricultor que se torna um vampiro que, porém, fica ao lado dos anjos na Batalha Negra). Nos demais livros da série, a imagem dos humanos (genericamente) e dos vampiros, como veremos, oscila entre o bem e o mal; enquanto a imagem dos humanos criminosos, ou como são denominados, dos *bandidos*, é invariavelmente associada ao mal.

Conforme vimos no capítulo anterior e no início deste capítulo, vampiros são descritos como criaturas assassinas, entretanto, isso se justifica, para a maioria das personagens, pela sua *natureza*, isto é, pela necessidade de se alimentarem de sangue. O mal, em si, não é representado pela sede assassina dos vampiros, mas pela violência excessiva e descontrolada, tanto de humanos quanto de vampiros. Ao longo da série, destaca-se em muitas passagens uma descrição minuciosa, brutal e, às vezes, gratuita da violência, o que inexistente na série de Meyer, em cujas narrativas o mal é personificado em poucos vampiros nômades (como James e Victoria) e, ao final, difuso na representação política dos Volturi.

Porém, as atitudes violentas dos vampiros são justificadas quando dirigidas a assaltantes, traficantes e outros agentes do crime organizado, conforme se evidencia em uma passagem do capítulo 20 de *Sétimo*, no qual Tiago está dentro de um ônibus que é assaltado e, ao invés de impedir o assalto com seus poderes e entregar os bandidos à polícia, ele os assassina

³⁹⁰ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 2160, ênfase no original.

³⁹¹ Idem, *ibidem*, ênfase no original.

violentamente, por conta do “ódio consumindo o pensamento” (VIANCO, 2009b, p. 147). Em outra cena, há novamente a justificativa da extrema violência do vampiro como justiça, por atacar traficantes que se encontravam na praia:

A face do bandido havia se transformado numa massa de carne disforme. O nariz era uma bolota inchada, e os olhos tinham se unido, tamanha a violência dos golpes. Os cabelos vermelhos confundiam-se com o sangue que tomava conta da pele, escapando por incontáveis ferimentos. Tiago grunhiu. Tinha provocado um traumatismo cranioencefálico no marginal. Apoiou um joelho no chão e trouxe o pulso do rapaz até a boca. Abriu uma ferida e roubou o sangue do traficante. Matara-o com violência. Sabia que quando estivesse satisfeito culpar-se-ia pela crueldade de sua ação, contudo, **naquele momento, sentia-se bem, pois estava pagando ao bandido com a mesma moeda que distribuíra a suas vítimas do tráfico. Violência.** (VIANCO, 2009b, p. 233, grifos meus)

Descrições como essa abundam ao longo das narrativas (principalmente em *O turno da noite*), mas a escolha desse trecho específico tem como motivação reforçar a oscilação da imagem do vampiro entre bom e mau, já que a cena é protagonizada por Tiago, um dos heróis da série, o qual, ao se tornar vampiro, resiste a se tornar um assassino e se sente culpado, inicialmente, por tomar sangue humano. Nessa passagem, não há culpa por esse ato (o de tomar sangue), nem pelo *assassinato* de um traficante (que não é referido por esse termo, pois é visto não como um crime, mas como um ato de justiça), nem este é punição suficiente: é preciso matá-lo *com violência* para que ele seja “pago com a mesma moeda que distribuíra a suas vítimas”. Talvez pago em dobro – sendo visível a lógica da vingança implacável presente na visão apocalíptica. Mas, para que os vampiros como Tiago ajam com tal violência e continuem sendo os heróis dessa história, enquanto *monstros humanizados*, é necessário que suas vítimas sejam o *humano monstruoso*, ou seja, que sua malignidade supere a dos vampiros, para que isso justifique a inexorabilidade da punição fatal, capital. É preciso invocar “a monstruosidade do criminoso, sua incorrigibilidade e a salvaguarda da sociedade. São mortos legitimamente aqueles que constituem uma espécie de perigo para os outros” (FOUCAULT, 2018, p. 148).

Para isso, ao longo da série, a violência urbana e o crime organizado são representados como produtos apenas da malignidade humana, e não também como consequências de processos econômicos, sociais ou psicológicos complexos. Dessa forma, tal malignidade exclui o bandido da esfera do direito – ele só pode ser punido na esfera da vingança:

Maurício, à paisana, tomando um copo de cerveja no boteco em frente, não interveio. Era preciso haver sangue. Era preciso haver morte. Talvez aqueles truculentos fizessem a justiça que ele esperava ali mesmo. Um homem que violentava mulheres fracas e indefesas, surrando-as até o limite da capacidade humana, **não era digno de**

juízo em um tribunal civilizado. Estava destinado à morte sangrenta. Maurício não se intrometeu. Terezão partiu para cima da dupla adversária, fazendo sua faca afiada penetrar em carne e osso. Agora, sim, Maurício tinha algo de que precisava. Bastava que Terezão fosse enjaulado... A Justiça dos Condenados daria cabo dele. Iria virar um doce na cadeia, receber o que merecia por ter causado tanta atrocidade. Teria o rabo profanado, o corpo penetrado por seus irmãos. **Iria sentir o que suas vítimas sentiam.** E, com alguma sorte, teria tempo para chorar. Com alguma sorte, teria tempo de se arrepender. Maurício atravessou a rua correndo. Sacou a pistola e, sem dar voz de prisão, disparou. O ódio já consumia seu cérebro. (VIANCO, 2009a, p. 52-53, grifos meus).

Essa passagem, do romance *Os sete*, apresenta uma descrição explícita e inequívoca da monstrosidade do criminoso³⁹² (Terezão é acusado de estupros e de assassinar dois bebês por asfixia), sendo pouco provável que qualquer leitor a questionasse. Entretanto, não obstante os crimes brutais descritos, é questionável a ideia de que ele “não é digno de um juízo em um tribunal civilizado”. No caso de Terezão, talvez seria rápida a conclusão de que ele, pela hediondez de seus crimes, não seria humano, quanto mais, civilizado; portanto, realmente não mereceria nem carcer de juízo, já estaria condenado. Porém, a mesma lógica da vingança e do não direito à justiça civil se estende, ao longo da saga, indistintamente, a todos os tipos de criminosos, inclusive aos que cometem crimes contra a propriedade (no caso dos assaltantes do ônibus na passagem transcrita anteriormente, por exemplo), e não contra a vida.

A exclusão dos direitos da justiça civil é colocada como uma consequência das escolhas individuais dos contraventores, sugerindo a “solução biográfica das contradições sistêmicas” (BECK, apud BAUMAN, 2001, p. 48) comum na pós-modernidade, isto é, atribuir apenas à vida individual a responsabilidade por escolhas também atravessadas pelo sistema e seus processos que excedem o âmbito e esfera de atuação do indivíduo. Por conseguinte, a ideia de escolha individual e deliberada pela infração da lei (associada ao mal) dá aos *justiceiros* o direito de matar, de infringir o monopólio da violência do Estado (representado, na série, pelo Exército, personificado no sargento/capitão Brites), característico no processo de civilização das sociedades ocidentais modernas (ELIAS, 1993, p. 198-199):

Bandidos. Dava graças por eles terem vindo. Por estarem agindo. Por estarem contrabandeando. Infringindo a lei. (...) Estavam dando-lhe o direito de assassiná-los. Dando direito a julgá-los instantaneamente, proclamar a sentença e executá-los de bate-pronto. Você que lê essas linhas, pense duas vezes antes de sair da linha. Bruno

³⁹² Nessa mesma lógica da “monstrosidade do criminoso”, há a descrição cruel de um estupro na página 262-264 de *Os sete*, e a aparição subsequente de Lobo, que mata o “bandido” – embora nessa cena não se coloque o discurso de que isso seria um “favor para a sociedade” e um ato de justiça, isso fica subentendido (pois, de outra forma, não haveria qualquer função narrativa para essa longa e detalhada descrição do estupro de uma personagem secundária, Fátima, que só aparece nessa cena, para esse fim). A lógica da vingança se explicita em trechos como esse: “Fátima quase sentiu prazer quando viu o monstro-estuprador sofrer” (VIANCO, 2009a, p. 264).

pode estar de olho em você, te vigiando, te sondando, um passo atrás de você (...). Um justiceiro de caninos aguçados. Um justiceiro sedento. (VIANCO, 2008b, p. 199)

Nesse trecho, que descreve o pensamento do vampiro Bruno, em *O turno da noite*, há uma clara culpabilização de suas vítimas – ao cometerem crimes, elas dão ao seu assassino o estatuto não apenas de juiz, que pode condená-las à pena capital, mas também de seu executor imediato. Observa-se nisso uma espécie de justificativa da substituição dos processos legais da justiça, que se reforça sobretudo, ao final do trecho, na interlocução estabelecida com o leitor, através da advertência que lhe sugere que, caso “saia da linha” e escolha o “lado do mal”, ele também estaria dando ao “justiceiro sedento” o direito de matá-lo.

Essa lógica se manifesta, como vimos, em todos os romances da série, mas é nos três volumes de *O turno da noite* que ela se evidencia de forma mais repetitiva, uma vez que o mote da narrativa é o aliciamento dos filhos de Sétimo – Patrícia, Bruno, Raul e Alexandre – pelo secular vampiro Ignácio, para atuarem em sua “agência” de extermínio de pessoas “indesejáveis”. Os três volumes finais se aproximam de narrativas policiais de perseguição a criminosos, que se proliferaram em programas televisivos (a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, e a partir dos anos 1990, no Brasil), tanto de cunho jornalístico como ficcional. Vale também destacar que, no contexto de escrita e publicação da série de Vianco (final dos anos 1990 e início de 2000), o crescimento exponencial do crime organizado e da violência urbana em grandes centros, no Brasil, e o decorrente embate entre forças policiais e criminosos ganharam destaque nos meios de comunicação de massa e foram representados em filmes de grande alcance de público, em nível nacional, entre os quais citamos *Cidade de Deus* (2002, direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund), *Ônibus 174* (2002, direção de José Padilha), *Carandiru* (2003, direção de Hector Babenco), *Tropa de Elite* (2007, direção de José Padilha) e *Última Parada 174* (2008, direção de Bruno Barreto). Há, inclusive, em *O turno da noite*, referência direta a dois desses filmes, como a menção a um personagem como Zé Pequeno, nome do traficante protagonista de *Cidade de Deus* (VIANCO, 2008b, p. 208), e a um ataque do BOPE, referido como “tropa de elite”, a um morro carioca (VIANCO, 2008b, p. 580-589).

A quantidade de filmes e sua popularidade mostram que a questão da violência urbana e do crime organizado eram uma pauta importante na virada do século e que, portanto, Vianco se insere em um debate relevante no contexto de escrita e publicação de suas obras. Entretanto, ao inserir em seus livros essa problemática social, as narrativas da série *Os sete* não lhe sugerem soluções públicas, mas que passam pela intervenção de seres sobrenaturais,

vampiros cuja violência é justificada por uma lógica de vingança e punição na qual perpassam uma cosmovisão religiosa, que se verifica na construção da monstruosidade ou demonização dos *bandidos*, referidos como “coisa ruim” (VIANCO, 2008b, p. 239), termo comumente utilizado para se referir ao diabo.

Nesse sentido, é importante mencionar que, na construção da monstruosidade do criminoso, a infração à lei não é suficiente para caracterizá-la. Um exemplo eloquente disso é o personagem Dimitri, um matador profissional e eficiente, ao qual o termo *bandido* não é atribuído uma única vez:

O filho da puta dirigia lentamente, calmo, como se nada tivesse feito! (...)

[Dimitri] Adorava o seu trabalho. Sabia o que fazer em cada situação, e era justamente isso o que o estava entediando. Era perfeito, sem surpresas. Entrar, atirar no meio do peito, cessar o coração, sair... sair. Sempre igual. Sempre com sucesso. (...) O problema estava nos oponentes. Peças fáceis. Carne, sangue, burros. Talvez se houvesse uma guerra, um lugar onde pudesse exibir todo o seu potencial assassino... mas os oponentes eram aqueles, sujeitos do submundo, com corpos e mentes corrompidas pela droga. Burros... não liam, não viam. Eram patéticos. (VIANCO, 2009b, p. 63)

Dimitri, também referido pela alcunha de Matador (VIANCO, 2009b, p. 240), não é apenas um criminoso, mas um psicopata, dada a frieza e absoluta ausência de compaixão ou culpa em relação a suas vítimas ou crimes; ao contrário, ele se compraz neles, já que “adorava o seu trabalho”. Seria compreensível se ele fosse caracterizado como “monstro”, mas o que ocorre é o oposto disso: a gravidade do fato de ele ser um psicopata é atenuada na sua descrição positiva de matador “perfeito” e, mais ainda, por ele se unir a Tobia, caçador de vampiros na sua ancestralidade, tornando-se um dos heróis da narrativa ao perseguir os vampiros maus, como Sétimo e seu covil; embora, como explicita o trecho, Dimitri não o faz porque ele está convencido de que eles mereciam morrer pela sua malignidade, mas sua motivação, individual e superficial, é simplesmente sair do tédio, matando adversários que ele considera estarem à altura do seu “potencial assassino”.

Além da caracterização de Dimitri, é notável, nesse trecho, a de seus oponentes, esses sim, os *bandidos*: “sujeitos do submundo, com corpos e mentes corrompidas pela droga. Burros... não liam”. A descrição sugere, pela expressão “submundo” e pela menção à ausência de hábitos de leitura, que remete à baixa escolaridade, um critério de classe na definição do bandido, que se torna ainda mais evidente no trecho abaixo:

A escuridão da noite engoliu assaltante e assaltada. (...) Podia ver o bandido perdendo a arma. Podia ver a cabeça dele batendo contra o vidro blindado, uma, duas, três vezes.

O nariz estourado sangrava. Bruno abriu um sorriso largo, teve vontade de rir. Lançou um olhar de canto para frente. Alexandre e Raul tinham o mesmo sorrisinho cínico no rosto. Queriam furar a jugular do **fedorento** ao seu lado. Iam mostrar àquele **pivete** filho duma mãe o quão encrocado ele estava. (...) Que se danasse Ignácio e suas recomendações! Ia matar o filho-da-mãe que ousara invadir o carro de seu amigo e enfiar armas em suas cabeças. **Estava pouco se lixando para a humanidade e precariedade do bandido. Direitos humanos uma pinóia.** (VIANCO, 2008b, p. 171, grifos meus).

O trecho sugere uma imagem comum do bandido associado à pobreza (inclusive, a moradores em situação de rua) em termos como *fedorento*, *pivete* e, principalmente, *precariedade*. Nota-se também a descrição da reação sorridente dos vampiros ao matarem sua vítima, que se aproxima do caráter psicopático de Dimitri, mas isso não afeta sua caracterização como heróis, já que existe uma desumanização do bandido: ele não é mais um ser humano a partir do momento que “saiu da linha”, escolheu o lado do crime, do mal; portanto, não é digno de tribunal civilizado, de “direitos humanos”. Há um claro desdém a um suposto argumento de que a precariedade do bandido influenciaria em suas escolhas, nos termos “estava pouco se lixando” e “uma pinóia”. Mas nenhum outro trecho explicita mais esse processo de desumanização do que essa fala de Dimitri: “Vamos matar o maior número de **vagabundos** em dez minutos. Nem mais, nem menos. É um serviço. É entrar, atirar, sair. Não é para pensar. **Todos são inimigos. Aqui não tem gente. Tem alvo**” (VIANCO, 2009b, p. 328, grifos meus).

A noção de “inimigo” é fundamental nessa lógica de extermínio, e daí se percebe, mais uma vez, o eco da delimitação apocalíptica entre bons e maus (e seus efeitos): quanto mais desumanizados e transformados em monstros estes forem, mais sua perseguição será não apenas justificada, mas vista quase como um dever moral, um benefício à sociedade. Essa ideia emerge em alguns momentos da narrativa, como no discurso de Ignácio para convencer Patrícia, Bruno, Raul e Alexandre a trabalharem na Agência Jugular:

– Vocês não precisam tomar sangue de gente boa. Pai e mãe de família, estudantes esforçados, gente como a gente... – disse o vampiro, rindo ao final da frase. – Vocês podem se ocupar dos canalhas. – tornou sério. – O mundo dos humanos é como uma árvore; para tomar sangue, basta apanhar o fruto. Peguem os frutos **degenerados**, se têm pena dos belos. Pode ser as folhas secas e **bichadas. Dos frutos vis e das folhas imperfeitas ceifem a vida e deixem a parte boa vicejar.** Deixarão a árvore mais bonita, mais saudável e cheia de frutos sãos. Darão uma **contribuição à sociedade.** Serão vistos como heróis. Não como sanguinários predadores da noite. (...) Seguindo minhas ordens, matando **gente ruim**, aprenderão a caçar de verdade. (VIANCO, 2008b, p. 19)

O discurso de Ignácio chega a ter ecos de eugenia, ao caracterizar os “canalhas” a serem exterminados pelo “turno da noite” pelas analogias com *frutos degenerados, folhas secas e bichadas e folhas imperfeitas* e, de fato, alguns parágrafos depois, ele define a Jugular como uma “agência de limpeza” (VIANCO, 2008b, p. 19). A ideia do extermínio do inimigo como limpeza/purificação da comunidade também tem nuances apocalípticas e, segundo René Girard (2004), se relaciona a uma ética persecutória de raízes mítico-religiosas. Em diversas passagens do Apocalipse, encontra-se a oposição entre bons/salvos e maus/condenados a partir da oposição entre puros e impuros. Os puros serão resgatados e habitarão a Jerusalém Celeste: “Estes são os que não se contaminaram com mulheres: são virgens. (...) Estes foram resgatados dentre os homens, como *primícias para Deus e para o Cordeiro. Na sua boca jamais foi encontrada mentira: são íntegros.* (Ap 14, 4-5)³⁹³; enquanto os impuros estão permanentemente excluídos dela: “Nela jamais entrará algo de imundo,/ e nem os que praticam abominação e mentira”³⁹⁴ (Ap 21, 27).

A caracterização do outro como o *imundo* reforça sua imagem de alguém que deve ser perseguido e eliminado para que haja a purificação da comunidade/sociedade. Em momentos de crise, nos quais “os homens se sentem impotentes; a imensidão do desastre os desconcerta”, a procura de suas causas reais é geralmente substituída pela “tendência de explicá-la por causas morais” (GIRARD, 2004, p. 24). Assim, o corpo social se convence de que “um pequeno número de indivíduos ou até mesmo um só pode tornar-se extremamente nocivo para toda a sociedade, apesar de sua relativa fraqueza. É a acusação estereotipada que autoriza e facilita essa crença” (ibidem, p. 25). Em outras palavras, Girard postula a existência de um estereótipo persecutório, isto é, a construção de um tipo maléfico a ser perseguido e exterminado para o restabelecimento da ordem. Geralmente, tais estereótipos estão associados a transgressões dos tabus da sociedade em que se inserem, assim como a minorias étnicas e religiosas, ou ao que o autor denomina “anormalidade física” – limitações motoras, doença, loucura – ou “anormalidade social”: “quanto mais a pessoa se distancia do *status* social mais comum, em um ou outro meio, mais crescem os riscos de perseguição. Vemos isso sem dificuldade para aqueles que se situam na parte baixa da escala”, na “marginalidade dos miseráveis” (ibidem, p. 30). Segundo Girard, a mentalidade persecutória é coletiva, proporcionando à multidão, que não consegue agir sobre as causas reais da crise, que lhe atribua “uma causa acessível e que satisfaça seu apetite de violência. Os membros da multidão são

³⁹³ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 2156, ênfase no original.

³⁹⁴ *BÍBLIA DE JERUSALÉM*, 2019, p. 2166.

sempre perseguidores em potência, pois sonham purificar a comunidade de elementos impuros que a corrompem, de traidores que a subvertem” (GIRARD, 2004, p. 26). Tal purificação se efetua por meio de atos de violência, que proporcionam alívio às angústias e frustrações coletivas, inclusive àqueles que não os cometem diretamente: a mentalidade persecutória é compartilhada por aqueles que não cometem, factualmente, tais atos de violência contra os “elementos impuros”, mas que compartilham da “representação persecutória que alimenta essas violências e em troca se alimenta[m] delas” (ibidem, p. 62).

O pensamento de Girard sobre a mentalidade persecutória e seus efeitos sociais são coerentes com a análise aqui proposta da construção do bandido monstruoso, que se constitui, entre outras, pela imagem do *impuro* – que reverbera nos adjetivos *degenerados*, *bichadas* e *vis*, utilizadas por Ignácio em sua fala. A noção de eliminação dos impuros para benefício dos puros se coloca diretamente nessa imagem: “Dos frutos vis e das folhas imperfeitas ceifem a vida e deixem a parte boa vicejar”, imagem esta que reflete explicitamente uma passagem do Apocalipse:

Depois disso, olhei: *havia uma nuvem branca, e sobre a nuvem alguém sentado, semelhante a um Filho de Homem*, com uma coroa de ouro na cabeça e nas mãos uma foice afiada. Nisto outro anjo saiu do templo, gritando em alta voz ao que estava sentado sobre a nuvem: “*Lança tua foice e ceifa*. Chegou a hora da ceifa, pois *a seara da terra está madura*”. O que estava sentado na nuvem lançou então sua foice sobre a terra, e a terra foi ceifada.

Nisto saiu do templo que está no céu outro Anjo, também ele com uma foice afiada. (...) O Anjo lançou então a foice afiada na terra e vindimou a videira da terra, lançando-a depois no grande lagar do furor de Deus. O lagar foi pisado fora da cidade e dele saiu sangue até chegar aos freios dos cavalos, numa extensão de mil e seiscentos estádios. (Ap 14, 14-17; 19-20)³⁹⁵.

É notável a coincidência das imagens; sendo que a do Anjo a ceifar sobre a terra, lançando os impuros sobre o “lagar do furor de Deus”, onde, por analogia, seriam pisados como uvas, e seu vinho seria uma quantidade hiperbólica de sangue é uma imagem forte e reveladora da ideia da justiça divina como implacável, inclemente e violenta.

Na ideia de eliminação dos *bandidos* como os impuros, as “folhas bichadas” da árvore social, destaca-se também a da eliminação dos *políticos*, definidos por Samuel como os verdadeiros “sanguessugas assassinos”, mais malignos do que os vampiros:

Os verdadeiros vampiros desse país, querida Patrícia, os grandes sanguessugas assassinos estão lá, nos escritórios públicos (...), tirando dinheiro que deveria aliviar a miséria do povo sofrido, para investir na educação da população, eles furtam na mão

³⁹⁵ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2019, p. 2157, ênfase no original.

grande (...) e aparecem depois, sorridentes, bronzeados, no horário eleitoral (...). Esses, sim, deveriam estar na sua lista, Patrícia. Uma lista gorda e farta que não acabaria em cem anos. Brasília é o rumo dos vampiros que querem justiça. (VIANCO, 2008b, p. 438)

Nesse diálogo, Patrícia justificara sua aceitação em trabalhar com Ignácio na Agência Jugular porque este lhe dissera que ela só mataria “gente ruim”, ou seja, “bandidos”. É Samuel quem desmascara Ignácio, esclarecendo que este estava interessado em lucros, matava a mando de quem lhe pagava bem, independente da índole da vítima; e aconselha a vampira a ir para Brasília caso ela quisesse realmente “fazer justiça”. É exatamente na capital federal que se dará a última cena do romance e da série:

Alexandre encostou o carro e o quarteto desceu, recebendo o ar morno da noite brasiliense. Olhando para a Câmara dos Deputados, Alexandre sorriu mais uma vez.

- Se querem sangue ruim, aqui é o lugar. Fome a gente não passa tão cedo.

(...)

O quarteto começou a marchar em direção ao senado.

A estada em Brasília seria longa, bem longa. (VIANCO, 2008b, p. 917-918)

Observa-se claramente a associação da figura do político à do bandido, generalizada no imaginário brasileiro. Impuro e corrupto são palavras do mesmo campo semântico – desta forma, pela mesma lógica de eliminação dos bandidos, deve-se também eliminar os corruptos, os políticos (palavras consideradas quase sinônimas para a maioria da população nacional); e a menção de que a estadia em Brasília para se “fazer justiça” será longa reforça essa generalização. Embora provavelmente uma parte significativa das autoridades públicas brasileiras façam jus a essa imagem, não se pode negar que há, nessa generalização, uma desqualificação da própria política oficial e de suas instituições – da qual a cena final, do quarteto de vampiros “marchando” rumo ao Congresso Nacional, é bastante simbólica.

A depreciação generalizada dos políticos e a ideia de seu extermínio como “justiça” também reforça que a solução do problema da violência urbana e do crime organizado, no Brasil – representados como o mal – não passa por políticas públicas. A constituição de uma cosmovisão apocalíptica justifica a ideia de extermínio dos bandidos, ao invés de implementação de qualquer política pública que os reintegre socialmente ou, pelo menos, garanta-lhes uma punição civilizada – afinal, eles são os frutos degenerados, as folhas bichadas: não são dignos de compaixão nem passíveis de redenção.

Enfim, a cosmovisão cristã é explícita em *O senhor da chuva*; porém, embora os demais livros da série não mencionem igrejas, pastores, canais televisivos evangélicos e pessoas orando, há neles ideias religiosas subjacentes – seja na presença do demônio como personagem, seja na divinização dos vampiros, seja na demonização de personagens humanos, (especificamente os chamados bandidos, que, como vimos, não se trata de qualquer contraventor), justificando, pela lógica da inexorabilidade da punição divina, seu extermínio. Nesse sentido, é possível perceber a interpenetração do caráter religioso e sócio-político na formulação de narrativas que expliquem a origem do bem e do mal de forma a justificar não apenas a boa, mas a má sorte dos indivíduos:

Se a religião cumpre funções sociais, tornando-se, portanto, passível de análise sociológica, tal se deve ao fato de que os leigos não esperam da religião apenas justificações de existir capazes de livrá-los da angústia existencial da contingência e da solidão, da miséria biológica, da doença, do sofrimento e da morte. Contam com ela para que lhes forneça justificações de existir em uma posição social determinada, em suma, de existir como de fato existem, ou seja, com todas as propriedades que lhes são socialmente inerentes. Segundo Weber, a questão da origem do mal (*unde malum et quare?*) torna-se uma interrogação sobre o sentido da existência humana no caso das classes privilegiadas, sempre à procura da “teodiceia da sua boa sorte”. Em geral, tal questão constitui uma interrogação social a respeito das causas e razões das injustiças e privilégios sociais. Assim, as teodiceias são sempre *sociodiceias*. (BOURDIEU, 2015, p. 48-49)

Conclusão

Não deixa de ser um lugar-comum terminar uma tese declarando que não se trata de uma conclusão, de fato, da pesquisa empreendida, já que a retomada, releitura e superação de afirmações e paradigmas é parte inerente ao processo cultural e científico. No caso desta pesquisa, especificamente, trata-se de mais do que isso: pergunto-me se é possível concluir uma pesquisa sobre a narrativa vampiresca, na medida em que o tema se estende por ramificações imprevistas, e, para utilizar de outro clichê, vampiros são eternos e suas narrativas se revitalizam, como podemos verificar no percurso desse trabalho, em novos gêneros e novas roupagens, figurando-se também como peças no desfile das modas correntes em diferentes contextos históricos. Porém, apesar da aparente infinitude do tema, é preciso colocar um ponto final nesse trabalho, e antes disso, à guisa de conclusão, faço algumas considerações, a partir do percurso de análise empreendido até aqui, um percurso que se caracterizou pela pluralidade de caminhos, na tentativa de cercar um objeto tão múltiplo como a figura do vampiro, em um gênero e contexto igualmente múltiplos, como a narrativa para jovens adultos na contemporaneidade.

Nesse sentido, ao se constatar a pluralidade da cultura contemporânea, parece-nos surpreendente a tese de que a narrativa vampiresca para o jovem adulto no século XXI, representada na saga *Crepúsculo*, de S. Meyer, e na série *Os sete*, de A. Vianco, sejam permeadas de valores religiosos cristãos tradicionais, embora não haja, por parte dos autores, o uso consciente de um sistema de crenças como estratégia prévia para a captação de leitores. A relação entre religião e literatura para jovens, conforme mencionado no capítulo II, não é recente. Se, atualmente, a literatura juvenil não é mais tutelada pela Igreja, no sentido de uma injunção direta do que é adequado ou não ao jovem leitor, a presença de ideias religiosas pode aparecer indiretamente, tanto no teor moralizante dessa literatura, que pode ser mais ou menos explícito, tanto em temáticas que se relacionam ao sobrenatural. A literatura para o jovem adulto, na contemporaneidade, conserva ainda um forte caráter formativo: a presença do adulto narrador é predominante na inserção e discussão de valores, bem como na ideia (nem sempre confessa, mas presente nas escolhas narrativas) de que o jovem tem que ser contido, educado em seus impulsos. Nesse sentido civilizatório (no sentido de repressão dos desejos em prol da civilização) também atua, entre outros intuitos e funções, o discurso religioso. E, no mundo

contemporâneo, como se vê na criação de grupos e organizações voltadas para jovens nas igrejas cristãs (como a *True Love Waits*, mencionada no capítulo II), existe ainda mais a preocupação de se guiar os jovens por conta de uma suposta libertinagem generalizada na cultura ocidental. Destarte, é perceptível, pela análise empreendida nos capítulos II e III, que *Os sete* se afasta, inicialmente, dessa preocupação, demonstrando muito mais o intuito do entretenimento em sua construção como narrativa de terror e suspense.

Entretanto, observa-se, nos três últimos volumes da série, uma alteração em relação à representação tanto dos personagens principais quanto dos supostos leitores: os filhos de Sétimo e de Afonso que protagonizam *O turno da noite* não são velhos vampiros do século XVI, mas adolescentes do século XXI, que produzem uma maior identificação com o público leitor dessa faixa etária. Ademais, embora o intuito de entretenimento ainda se sobreponha ao caráter formativo, há diversos pontos moralizantes em que o narrador dá breves lições sobre a importância da leitura, os malefícios da corrupção e da destruição ecológica. Na série de Vianco, a preocupação não está na salvação das almas pela manutenção da castidade ou abstinência do sangue humano: seus personagens encarnam a sexualidade e a natureza assassina associada ao mito tradicional do vampiro. Porém, questões morais também perpassam as narrativas, especialmente as de *O turno da noite*, no que se refere à legitimação do “caráter assassino” dos vampiros: humanizam-se os vampiros e desumanizam-se os humanos para que aqueles possam matar e se alimentar destes sem serem caracterizados como monstros; ao contrário, eles se tornam heróis, benfeitores da sociedade quando eles passam a matar e sugar o sangue dos que são definidos como “o mal” – os “bandidos”, pessoas envolvidas com o crime organizado e a violência urbana.

Considerando isso, vale retomar parte do percurso argumentativo proposto nessa tese para concluirmos algumas semelhanças e diferenças na imagem do vampiro nas obras de Meyer e Vianco. Tais imagens remontam ao folclore medieval europeu e asiático, no qual o vampiro era uma criatura sobrenatural relacionada aos mitos e rituais fúnebres, tendo, portanto, uma caracterização cadavérica, monstruosa, interpretada como uma representação do temor dos mortos, bem como da associação da morte má com a possessão demoníaca – os mortos-vivos como cadáveres animados pelos demônios. A partir do século XVIII, os vampiros saem do universo exclusivamente mítico e se tornam objeto de debates; sua existência é colocada em questão por relatos militares, jurídicos, médicos e filosóficos; e, por fim, o vampiro aparece nos gêneros literários, nos quais, de criatura sobrenatural monstruosa e circunscrita a uma morte-vida animalesca (motivada exclusivamente pelo ataque aos vivos e ao consumo de seu sangue),

o vampiro se civiliza, passando a coexistir no contexto urbano europeu do século XIX. Ao se tornar personagem literária, o vampiro não perde completamente suas características monstruosas, mas constitui-se uma ambiguidade entre essas e características humanas. A humanização da figura do vampiro se torna ainda mais evidente na ficção do século XX, tanto no cinema quanto na literatura, especialmente nas últimas décadas, em que o vampiro toma a palavra e narra sua própria história, questionando não apenas os discursos produzidos pelos humanos sobre sua suposta “monstruosidade”, mas também sua própria natureza: se divina ou se demoníaca – nascendo, assim, a figura do “vampiro existencialista”. Esse percurso, entretanto, não se deu de forma linear e progressiva – ao contrário, há um trânsito dessas imagens que não se dá em uma progressão cronológica, mas entre obras de diferentes épocas, além de observarmos a ambiguidade entre o vampiro monstruoso e o humanizado, muitas vezes, dentro de uma mesma obra.

Faz-se importante resgatarmos esse percurso para concluir que a imagem do vampiro, na série de Vianco analisada nesta tese, mantém-se nessa ambiguidade, o que ocorre tanto pela recorrência à tradição da literatura vampiresca como pela construção de um universo ficcional menos linear e coeso. Em relação ao primeiro aspecto, os romances de Vianco reproduzem elementos dos relatos folclóricos e de narrativas que fixaram a imagem literária do vampiro, como *Drácula*, na caracterização de seus personagens, conforme demonstrado na análise empreendida nos capítulos II e III; em relação ao segundo, observa-se uma heterogeneidade na caracterização dos vampiros ao longo da série: inicialmente, vampiros são criaturas demoníacas (como se evidencia em *O senhor da chuva*, *Os sete* e *Sétimo*); tal imagem começa se alterar a partir do terceiro romance, e a pluralidade na representação dos vampiros se torna ainda maior nos três volumes de *O turno da noite*, no qual há vampiros maus e/ou violentos (como Ignácio, Aléxia, Hélio), vampiros bons (como Samuel, Patrícia, Bruno e Alexandre), os que oscilam entre os dois polos (como Raul, Calíope) e até um vampiro divinizado, como Jó – um vampiro-deus salvador, que ama seus semelhantes.

Algo diverso ocorre em *Crepúsculo*: a saga apresenta uma maior coesão narrativa, com um eixo central no enredo que se desenrola ao longo dos quatro romances, os quais constituem um universo ficcional mais estável e com uma representação homogênea dos vampiros, do início até o fim: há os vampiros nômades, selvagens, que não contêm seus instintos e se alimentam de sangue; e há os vampiros domesticados como os Denalis e os Cullens, casos raros de vampiros que constituíram famílias – através dos quais Meyer tira o vampiro da esfera da ambiguidade entre o monstruoso e o humano ao domesticá-lo, ao inseri-

lo na ordem (ele deixa, portanto, de ser extra-ordinário). No caso, destacam-se os Cullens, por sua filosofia de renúncia ao sangue humano, por sua integração na comunidade onde vivem e sua conduta de altruísmo e compaixão, especialmente representada em Carlisle e Edward.

O fato de essas representações diversas coexistirem em obras contemporâneas evidencia, mais uma vez, a noção de trânsito dessas diversas imagens do vampiro e não de uma “evolução do mito”, expressão comumente utilizada nas análises das narrativas vampirescas. Embora contemporânea à série de Vianco, a saga de Meyer também diverge na sua construção ficcional, conforme vimos, por constituir-se como um *vampire romance*, que desloca o vampiro de um lugar tradicional na narrativa fantástica e de terror para uma caracterização romântica. Se o substrato mítico/folclórico se verifica em *Os sete* na presença do demoníaco e de uma batalha entre o bem e o mal (que se torna o fim de todas as narrativas da série), em *Crepúsculo*, o eixo central da saga não é, exatamente, o mito do vampiro, mas a história de amor entre Bella e Edward. A condição vampiresca só é abordada na medida em que se configura em empecilho para a realização amorosa, e posteriormente, em forma de realização plena e completa desse amor, na sua possibilidade de tornar-se eterno a partir do momento em que Bella também se torna vampira.

E tal transformação, na saga *Crepúsculo*, não requer a barganha sugerida na série de Vianco, na qual a imortalidade e os poderes vampíricos requerem a perda da vida diurna, do contato com humanos (os únicos com quem os vampiros mantêm contato são os do submundo do crime), da inserção na esfera familiar e social. Ainda que Bella seja prevenida sobre a perda das suas memórias, emoções e relações afetivas como humana; e sobre a perda do seu autocontrole, o que a tornaria, a princípio, um animal movido pela sede de sangue humano, isso não se realiza: ela não paga esse preço, ela não barganha, ela apenas ganha – representando assim o ideal de uma adolescência eterna em que todos os desejos realizam-se sem empenho. Dessa forma, as diferentes representações do tornar-se vampiro nas duas séries sintetizam-se, em termos inequívocos, nas falas dos personagens: para Bella, é o “infinito amanhecer da eternidade” – a vida vampiresca, além de ser uma escolha, é associada à luz, que, como vimos, é metáfora da ressurreição de Cristo e atributo das divindades; já os vampiros de Vianco se veem “condenados à vida escura” – tiveram suas almas (ou suas vidas humanas) roubadas por demônios ou vampiros, e estão condenados a viverem como seres das trevas – não apenas como criaturas noturnas, mas como criaturas malditas, privadas da luz e da graça divinas.

Os vampiros de Meyer ainda têm alma, creem em Deus e não estão privados de sua graça. Mesmo como uma vampira recém-nascida, Bella mantém o autocontrole e os laços afetivos e familiares acima da sede do sangue – desde o princípio, ela se adequa perfeitamente aos Cullens por ser, também, uma vampira sobre-humana. Se a literatura do final do século XX nos traz o *vampiro humano* ao lhe dar consciência de si, ao fazer dele um “vampiro existencialista” que reflete sobre sua própria condição, o romance de Meyer, no século XXI, nos apresenta o *vampiro sobre-humano*, que consegue ultrapassar os próprios desejos, a própria natureza e até, mais do que isso, tornar-se *divino*, como Carlisle, Edward e Renesmee. Por sua vez, a série de Vianco, embora caracterize tantos vampiros como demoníacos, também apresenta um vampiro sobre-humano, divinizado, na figura de Jó, o “vampiro deus”.

E a divinização de Jó ocorre pelo “amor aos seus semelhantes”, que o caracteriza como uma figura benfazeja e redentora, de maneira ainda mais explícita do que na descrição de Carlisle. E embora o eixo das narrativas de Vianco não sejam histórias de amor, elas se configuram como uma parte relevante dos enredos e um elemento importante na humanização dos vampiros, conforme vimos no capítulo II. Apesar de não salvar os vampiros de sua natureza assassina, como ocorre na saga de Meyer, o amor se constitui como mola motriz do enredo de *Os sete* (cujo mote inicial é a perseguição de Eliana por Inverno e sua proteção por Tiago) e perpassa a série como algo que dá sentido à existência, ainda que uma existência amaldiçoada, como a dos vampiros de Vianco.

Essa abordagem do amor, mesmo sendo tão banalizada em narrativas de diversos gêneros da cultura de massa, não deixa de nos remeter à noção da conquista individual do herói moderno, desenvolvida por Lukács em *A teoria do romance* (2003). A partir de uma definição das formas literárias como condicionadas por seu contexto histórico-filosófico, Lukács define o romance, a forma narrativa da modernidade, em comparação à epopeia, forma narrativa da Antiguidade grega. Na “era da epopeia”, em que os deuses eram acessíveis e o sentido do mundo, do destino e das ações do herói eram imanentes e integrados, este sentia-se parte de uma totalidade. Já a “era do romance”, a modernidade, apresenta-se como fragmentada; um mundo desencantado e vasto onde as muitas nuances da realidade não se integram entre si, nem ao herói, que não se enxerga mais como parte do todo, e sim solitário e problemático. Assim, o romance

põe em cena os seus heróis como homens vivos, em meio a uma massa circundante presa simplesmente à vida, de modo a fazer com que, do tumulto de uma ação onerada pelo peso da vida, resplandeça o claro destino; de modo a fazer com que, por meio de sua flama, tudo o que é meramente humano reduza-se a cinzas, para que então a vida

nula dos simples homens dissipe-se na nulidade, mas as afeições dos heroicos sejam calcinadas em paixões trágicas, e estas os retemperem em heróis sem escórias. (LUKÁCS, 2003, p. 41)

Diante de um mundo fragmentado e sem sentido, e de uma “massa circundante” nula, o herói romântico volta-se para sua interioridade. A busca pelo “claro destino” é uma “flama” individual: “as ações do herói romanesco, diante de uma modernidade ausente de (...) um sentido essencial para todas as coisas, estariam voltadas exclusivamente para as questões subjetivas, para a busca pessoal, ao contrário da inserção coletiva do herói épico” (TOPAN, 2007, p. 101).

Considerando a abordagem da temática amorosa presente em *Crepúsculo*, pode-se dizer que o amor se converte na epopeia do homem contemporâneo, em seu “destino”, sua forma de “elevar-se acima do que é simplesmente humano” (LUKÁCS, 2003, p. 41), de transcender a “vida nula dos simples homens”. É o amor que se configura em experiência fundante, significativa e salvífica, em *Crepúsculo*; é por ele que se travam batalhas. Já em *Os sete*, o amor é também uma experiência significativa, que dá sentido à existência de muitos dos personagens, mas os vampiros-heróis de Vianco ainda se voltam à coletividade: sua redenção não se dá apenas pelo amor de Jó, mas também por seu controverso papel de *justiceiros*, exterminando o mal representado pelos *bandidos* (assaltantes, traficantes, contrabandistas e políticos).

Enfim, é preciso ressaltar que a análise empreendida nesta tese não esgotou o rico universo de discussões fomentado pela leitura dessas duas séries literárias. O foco específico da pesquisa – a manutenção de uma dimensão mítica e de valores cristãos nas narrativas juvenis vampirescas contemporâneas – levou-me a deixar de lado várias questões de gênero, étnico-raciais e estéticas, como a representação da mulher na série *Os sete*, representações dos indígenas na obra de Meyer e da escravidão e da mulher negra na de Vianco, a fusão dos gêneros terror, suspense e narrativa amorosa, bem como a influência do (ou no) cinema hollywoodiano em ambas as séries, entre outras.

Espero que esta tese possa encorajar mais pesquisadores a se debruçarem sobre estas questões, bem como sobre outros livros e séries destinados ao público juvenil, na convicção de que se trata de uma produção que precisa ser analisada, de balde seu questionado valor estético, para uma compreensão mais ampla dos fenômenos da produção cultural e literária atuais, bem como das práticas de leitura dos jovens na contemporaneidade.

Bibliografia

ABREU, Márcia. “Semelhança na diversidade – a leitura de romances na Europa e no Brasil”. In: RÖSING, Tania & ZILBERMAN, Regina (org.). *Leitura: história e ensino*. Porto Alegre: Edelbra, 2016, pp. 237 – 259.

AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (org.). *Narrativas Juvenis: geração 2000*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica/Assis, SP: ANEP, 2012.

ARAÚJO, A. F.; GUIMARÃES, A. R. “Da Criança arquetipal à mitologia da infância: uma abordagem a partir de James Hillman”. In: DORNELLES, L. V.; FERNANDES, N. (Org.). *Perspectivas sociológicas e educacionais em estudos da criança: as marcas das dialogicidades Luso-Brasileiras*. Braga: Centro de Investigação em Estudos da Criança, Universidade do Minho, 2012. Disponível em <http://www.ciec-uminho.org/documentos/ebooks/2307/pdfs/4%20Infância%20e%20Devires/Da%20Criança%20Arquetipal%20à%20Mitologia%20da%20Infância.pdf>, acesso em 15 mar. 2020.

ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios em busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUERBACH, Nina. *Our vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.

BARBER, Paul. *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality*. New Haven: Yale University Press, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. “Religião pós-moderna?”. In: *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____; LEONCINI, Thomas. *Nascidos em tempos líquidos: transformações no terceiro milênio*. Rio de Janeiro, Zahar, 2018.

BELLOTTI, Karina Kosicki. “Pluralismo Protestante na América Latina”, in SILVA, Eliane Moura; BELLOTTI, Karina Kosicki; CAMPOS, Leonildo Silveira (org.). *Religião e Sociedade na América Latina*. São Bernardo do Campo (SP): Universidade Metodista de São Paulo, 2010, pp. 55 a 71.

_____. “Surfando nas ondas do Senhor: juventude evangélica e mídia no Brasil (anos 2000-2010)”. In: *Relegens Thréskeia – estudos e pesquisas em religião*, vol. 03 – nº 01, 2014, pp. 100-126), disponível em <https://revistas.ufpr.br/relegens/article/view/37699>, acesso em 10 set. 2020.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. Nova edição, revista e ampliada. 1ª edição, 13ª reimpressão. São Paulo: Paulus, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BOUREAU, Alain. *Satã Herético. O nascimento da demonologia na Europa medieval (1280-1330)*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2016.

BRAGA, Gabriel Elycio Maia. *O natural e o sobrenatural na modernidade: a polêmica sobre os mortos-vivos (1659-1751)*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, Programa de pós-graduação em História, 2017.

_____. “Os Iluministas e os Vampiros: um discurso sobre o outro”. Santa Maria (RS): Anais do I Congresso Internacional de História da Universidade Federal de Santa Maria, 2016, pp. 690 a 703. Disponível em https://www.academia.edu/31147398/Os_Iluministas_e_os_Vampiros_um_discurso_sobre_o_outro, acesso em 26/02/2020.

BYNUM, Caroline Walker. “The blood of Christ in the Later Middle Ages”. *Church History*, vol. 71, nº 4, dez. 2002, pp. 685-714.

_____. “A Frenzy for blood”, in *Wonderful Blood. Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Chapter 1. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007, pp. 1-22.

CAMARGO, Kátia. “Bate-papo com escritor de histórias de dar medo”. *Correio Popular*, 02 jun. 2013. Disponível em correio.rac.com.br/_conteudo/2013/05/entretenimento/64969-bate-papo-com-escritor-de-historias-de-dar-medo.html, acesso em 08 jul. 2019.

CALMET, Augustin. *Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, &c. Nouvelle édition revûe, corrigée & augmentée par l'Auter. Tome II. Paris: Chez Débure l'aîné, 1751. Fonte: Bibliothèque Nationale de France, disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68180w/f2.image>, acesso em 15 fev. 2019.*

CAMPOS, Leonildo Silveira. “As origens norte-americanas do pentecostalismo brasileiro: observações sobre uma relação ainda pouco avaliada”. *Revista USP*. São Paulo, nº 67, set./nov. 2005, pp. 100-115.

_____. “Os Mapas, Atores e Números da Diversidade Religiosa Cristã Brasileira: Católicos e Evangélicos entre 1940 e 2007”. *REVER - Revista de Estudos da Religião*. São Paulo, dez. 2008, pp. 9-47.

CLARK, Lynn Schofield. *From angels to aliens: Teenagers, the Media and the Supernatural* [E-book]. New York: Oxford University Press, 2005.

CLICK, Melissa A.; AUBREY, Jennifer Stevens; BEHM-MORAWITZ, Elisabeth (edit.). *Bitten by Twilight: youth culture, media and the vampire franchise*. New York: Peter Lang Publishing, 2010.

CORSO, Diana L.; CORSO, Mário. “Um monstro no ninho”, in *A psicanálise na Terra do Nunca: ensaios sobre a fantasia*. Porto Alegre: Penso, 2011, pp. 29-56.

COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo: Hedra, 2010.

COZER, Raquel. “Segmento Juvenil lidera crescimento nas vendas de livros em 2013”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 2013. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385279-segmen-to-juvenil-lidera-crescimento-nas-vendas-de-livros-em-2013.shtml>>. Acesso em: 03 ago. 2019.

_____. “Literatura juvenil ganha subdivisões e alimenta discussão sobre perfis dos leitores”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 dez. 2013. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385277-literatura-juvenil-ganha-subdivisoes-e-alimenta-discussao-sobre-perfis-dos-leitores.shtml>>. Acesso em: 03 ago. 2019.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador. Volume I: Uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *O processo civilizador. Volume II: Formação do Estado e Civilização*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ELIOT, T.S. “Religion and Literature”. In: *Essays ancient and modern by T. S. Eliot*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1936.

FANU, Sheridan Le. *Carmilla – A vampira de Karnstein*. São Paulo: Hedra, 2013.

FELDMANN, Sérgio Alberto. “Reflexões sobre os mitos antijudaicos medievais: o simbolismo do sangue nas relações cristãs judaicas (Século XII a XV)”. In: OLIVEIRA, Terezinha (org.). *Visões de mundo da antiguidade e medievo: abordagens historiográficas*. Capítulo 3. Aracaju: Edunit, 2016, pp. 48 a 66.

FENELON, Francisco Salignac de la Mothe. *As aventuras de Telemaco, filho de Ulysses*. Paris: Libreria Europea de Baudry, 1859. Disponível em <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>, acesso em 30 set. 2016.

FERRAZ, Salma (org). *As malasartes de Lúcifer: textos críticos de teologia e literatura*. Londrina (PR): EDUFEL, 2012.

_____; LOYOLLA, Dirlenvalder; MARTINS, Patrícia Leonor; CANÊDO, Cátia (orgs.). *Sobre o vampirismo de Drácula a Crepúsculo: a saga do vampiro na cultura ocidental*. São Paulo: Todas as Musas, 2017.

FILHO, William Helal. “O senhor dos vampiros André Vianco comemora mais de 500 mil livros vendidos”. *O Globo*, 21 jun. 2010. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/megazine/o-senhor-dos-vampiros-andre-vianco-comemora-mais-de-500-mil-livros-vendidos-2990048>, acesso em 08 jul. 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. 7ª edição. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura* [e-book]. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Totem e tabu: algumas correspondências entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos* [e-book]. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GAUTIER, Théophile. “A morta amorosa”, in COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo: Hedra, 2010.

GIRARD, René. *O Bode Expiatório*. São Paulo: Paulus, 2004.

GLÉNISSON, Jean. “Le livre pour la jeunesse”. In: CHARTIER, R. & MARTIN, H. (org.). *Histoire de l'édition française – Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque*. Paris: Fayard/Cercle de la Librairie, 1990, pp. 461-495.

GROPPO, Luís Antonio. “Rock, juventude e indústria cultural”, in *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Dissertação de mestrado em Sociologia. Campinas (SP): Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1996.

_____. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

_____. “Teorias pós-críticas da juventude: juvenilização, tribalismo e socialização ativa”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*. 13 (2), jul. 2015, pp. 567-579.

GROSSMAN, Lev. “Stephenie Meyer: a new J. K. Rowling?”. *Time Magazine*, 24 abr. 2008, disponível em <http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1734838,00.html>, acesso em 13 abr. 2020.

GUERRIERO, Silas. “Há algo novo no campo das religiões: os novos movimentos religiosos”, in SILVA, Eliane Moura; BELLOTTI, Karina Kosicki; CAMPOS, Leonildo Silveira (org.). *Religião e Sociedade na América Latina*. São Bernardo do Campo (SP): Universidade Metodista de São Paulo, 2010, pp. 101-116.

HOBBSAWM, Eric. *A era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HOUZIAUX, Alain. “Pode-se provar a existência de Deus?”, in GIRARD, René; GOUNELLE, André; HOUZIAUX, Alain. *Deus, uma invenção?* São Paulo: É Realizações Editora, 2011, pp. 25-64.

JUNG, C. G.; KERENYI, C. *Essays on a Science of Mythology. The myth of the divine child and the mysteries of Eleusis*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

KANE, Kathryn. “A Very Queer Refusal: The Chilling Effect of the Cullens’ Heteronormative Embrace”. In: CLICK, Melissa A.; AUBREY, Jennifer Stevens; BEHM-MORAWITZ,

Elisabeth (edit.). *Bitten by Twilight: youth culture, media and the vampire franchise*. New York: Peter Lang Publishing, 2010, pp. 103 a 118.

KOHN, Max. “O vampiro, um não morto ainda vivo”. *Revista Ágora*. Rio de Janeiro, vol. XV, n.2, jul/dez 2012, pp. 301-309.

KOKKOLA, Lydia. “Virtuous vampires and Voluptuous Vamps: Romance Conventions Reconsidered in Stephenie Meyer’s ‘Twilight’ Series”. *Children’s Literature in Education*, jun. 2011, vol. 42, pp. 165-179.

LEÃO, Andrea Borges. “Lições de viagens, devoção religiosa e sobrevivência nos trópicos: o Brasil no romance juvenil francês oitocentista”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, nº 9, p. 141-160. Rio de Janeiro, Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), 2006. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/134/136>, acesso em 28/11/2016.

_____. “Viagens de Leitura. O Brasil nos Livros e Impressos Juvenis Franceses”. In: ABREU, M. & DEAECTO, M. M. *A Circulação transatlântica dos impressos: conexões* [recurso eletrônico]. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014, pp. 265-272.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LINDÉN, Claudia. “Virtue as Adventure and Excess: Intertextuality, Masculinity, and Desire in the *Twilight* Series”. *Culture Unbound*, vol. 5, 2013, pp. 213 a 237.

LUFT, Gabriela Fernanda Cé. *Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI*. 2010. Dissertação de Mestrado. Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

MARTENS, Marianne. “Consumed by Twilight: The Commodification of Young Adult Literature”. In: CLICK, Melissa A.; AUBREY, Jennifer Stevens; BEHM-MORAWITZ, Elisabeth (edit.). *Bitten by Twilight: youth culture, media and the vampire franchise*. New York: Peter Lang Publishing, 2010, pp. 243-260.

- MASTROBERTI, Paula. “O mundo nas mãos do adolescente: entre Apolo e Dioniso, entre o eros e o caos”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 36. Brasília, jul-dez 2010, pp. 61-76.
- MCGEOUGH, Danielle Dick. “Twilight and Transformations of Flesh: Reading the Body in Contemporary Youth Culture”. In: CLICK, Melissa A.; AUBREY, Jennifer Stevens; BEHM-MORAWITZ, Elisabeth (edit.). *Bitten by Twilight: youth culture, media and the vampire franchise*. New York: Peter Lang Publishing, 2010, pp. 87 a 102.
- MEYER, Stephenie. *Twilight*. London: Atom, 2008a.
- _____. *New Moon*. London: Atom, 2009a.
- _____. *Eclipse*. London: Atom, 2009b.
- _____. *Breaking dawn*. New York: Little, Brown and Company, 2008b.
- MENDES, Mariza B. T. *Em busca dos contos perdidos. O significado das funções femininas nos contos de Perrault*. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.
- NASCIMENTO, Elenilson. “Entrevista com o escritor André Vianco”. *Homo Literatus*, 19 out. 2013. Disponível em <https://homoliteratus.com/entrevista-com-o-escritor-andre-vianco/>, acesso em 08 jul. 2019.
- MENON, Maurício César. “Vampiros: algumas faces do monstro em narrativas brasileiras”. *Anuário de Literatura*, vol. 16, n. 2, 2011, p. 185-196.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom texto, 2001.
- NORONHA, Heloísa. “Livrarias brasileiras sequer tinham divisão de livros para adolescentes, filão iniciado por Potter, que abriu espaço para ‘Crepúsculo’ e ‘Jogos Vorazes’”. *Revista Veja*, 25 jun. 2017, disponível em <https://veja.abril.com.br/especiais/fenomeno-impulsionou-o-genero-jovem-adulto-nas-livrarias/>, acesso em 01 ago. 2019.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.
- PEREIRA, Maria Cristina C. L. “A ornamentalidade do sangue nas imagens da Paixão”. *Actas del III Simposio Internacional sobre Religiosidad, Cultura y Poder*. Buenos Aires, ago. 2010,

disponível em https://www.academia.edu/3292609/A_ornamentalidade_do_sangue_nas_imagens_da_Paix%C3%A3o, acesso em 15 jul. 2019.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. São Paulo: Editora 34, 2009, 2ª edição.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 1991.

POLIDORI, John. “O Vampiro”, in COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo: Hedra, 2010.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do conto maravilhoso*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RAIBLE, Christopher Gist. “Dracula: Christian Heretic”. In: *The Christian Century – an ecumenical weekly*, vol. XCVI, nº 4, 31 jan. 1979, pp. 103-104.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

RICE, Anne. *Interview with the vampire* [e-book]. London: Sphere/Little, Brown Book Group, 2008.

RIESS, Jana. “Book of Mormon Stories That Steph Meyer Tells to Me: LSD Themes in the *Twilight* Saga and *The Host*”. *BYU Studies*, 48, nº3, 2009, pp. 141 a 147.

ROAS, David. “Mutaciones pós-modernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”, in *Revista Letras & Letras*. Uberlândia-MG, v.28, n.2, jul./dez. 2012.

_____. “El monstruo pós-moderno y los limites de lo fantástico”, in GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina; MICHELLI, Regina (orgs.). *(Re)Visões do Fantástico: do centro às margens, caminhos cruzados*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2014.

_____. *A ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”, in *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 9-49.

RUSSELL, Jeffrey Burton. *Mephistopheles: the devil in the modern world*. New York: Cornell Paperbacks, 1990.

RYMER, James Malcolm. *Varney the vampire – the feast of blood* [e-book]. New York: Planetmonk Books, 2012.

SABERHAGEN, Fred. *The Dracula Tape* [e-book]. Albuquerque (NM): JSS Literary Productions, 1975.

SANT'ANNA, Jaime dos Reis. “Entre bruxos e vampiros: ideologia e alienação no mercado editorial de literatura juvenil”. In: *Anais do III Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil*, PUC-RS, maio de 2012. Disponível em:

<<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/IIICILLIJ/Trabalhos/Trabalhos/S5/jaimesantanna.pdf>>.

Acesso em 03 ago. 2019.

SILVA, Alexander Meireles. “Introdução”, in COSTA, Bruno (org.). *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo: Hedra, 2010.

SOUZA, Alexandre Barbosa de. “Batismo de sangue”, in STOKER, Bram. *Drácula: edição comentada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

SOUZA, Malu Zoega. *Literatura juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores*. São Paulo: Cortez, 2001.

SOUZA, Sara Cristina de. “*The Muslims in Our Midst*”: *cristianismo, imprensa e islã nos Estados Unidos da América durante a Revolução Iraniana (1978-1981)*. Tese de Doutorado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2018.

STOKER, Bram. *Drácula: edição comentada*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

SWIDLER, Ann. “Culture in Action: Symbols and Strategies”. *American Sociological Review*, vol. 51, nº 2, abr. 1986, pp. 273-286.

TENGA, Angela; ZIMMERMAN, Elizabeth. “Vampire Gentlemen and Zombie Beasts. A Rendering of True Monstrosity”. *Gothic Studies*, vol. 15, nº 1, mai. 2013, pp. 76-87.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TOPAN, Juliana de Souza. “Ambiguidades do vampiro na literatura oitocentista”, in *Revista Abusões*, nº 9, vol. 9, ano 05, jun. 2019, pp. 75 a 113. Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/40789>, acesso em 18 mar. 2020.

_____. “O ‘Sítio do Pica-pau Amarelo da Antiguidade’: singularidades das Grécias lobatianas”. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, 2007. Disponível em http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/252452/1/Topan_JulianadeSouza_M.pdf, acesso em 14 mai. 2020.

TOSCANO, Margaret M. “Mormon Morality and Immortality in Stephenie Meyer’s Twilight Series”. In: CLICK, Melissa A.; AUBREY, Jennifer Stevens; BEHM-MORAWITZ, Elisabeth (edit.). *Bitten by Twilight: youth culture, media and the vampire franchise*. New York: Peter Lang Publishing, 2010, pp. 21 a 36.

TRITES, Roberta Seelinger. *Disturbing the universe: power and repression in adolescent literature* [e-book]. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

VASCONCELOS, Rogério Amaral de. “Entrevista Especial: André Vianco”. *Revista Scarium*, ano III, nº 10, out./nov. 2004. Disponível em <http://www.scarium.com.br/noficcao/entrevista02.html>, acesso em 23 jun. 2019.

VIANCO, André. *O senhor da chuva*. São Paulo: Novo Século, 2008a.

_____. *O turno da noite – volume único*. São Paulo: Novo Século, 2008b.

_____. *Os sete*. São Paulo: Novo Século, 2009a.

_____. *Sétimo*. São Paulo: Novo Século, 2009b.

VILLAS BOAS, Alex. “A natureza poética da espiritualidade não religiosa: um olhar a partir de Jean Paul Sartre”. *Horizonte*, v. 12, n. 35, p. 777-804, jul./set. 2014.

_____. “Teologia em diálogo com as ciências humanas: novos desafios epistemológicos”. *Anais do I Humanitas – Congresso Internacional do Programa de Pós-Graduação da PUC-PR: Teologia em Diálogo com as Ciências Humanas: Novos Desafios Epistemológicos*. Curitiba: Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2019.

VOLTAIRE. “Vampire”. *Dictionnaire Philosophique*, Tome VI, in *Oeuvres complètes de Voltaire*. Paris: Chez Antoine-Augustin Renouard, 1819, pp. 447 a 452. Disponível em https://books.google.com.br/books?id=ZIoMAQAAMAAJ&pg=PA447&lpg=PA447&dq=voltaire+dictionnaire+philosophique+vampire&source=bl&ots=a919dGsJ-O&sig=ACfU3U14vJRPvZH_V65DXVz6eG5pHPZXLw&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjg9ufF7YLjAhWBIbkGHZRuBFAQ6AEwD3oECAkQAQ#v=on

[epage&q=voltaire%20dictionnaire%20philosophique%20vampire&f=false](#), acesso em 25 jun. 2019.

WALL, Kim. “Interview with a real-life vampire: why drinking blood isn’t like in Hollywood”. *The Guardian*, 15 ago. 2015. Disponível em <https://www.theguardian.com/society/2015/aug/15/real-life-vampires-interview>, acesso em 22 jun. 2019.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 15ª edição. São Paulo: Pioneira, 2000.

WILSON, Natalie. “Civilized Vampires Versus Savage Werewolves: Race and Ethnicity in the Twilight Series”. In: CLICK, Melissa A.; AUBREY, Jennifer Stevens; BEHM-MORAWITZ, Elisabeth (edit.). *Bitten by Twilight: youth culture, media and the vampire franchise*. New York: Peter Lang Publishing, 2010, pp. 55 a 70.

WRIGHT, Darren. *True love waits? – an examination of the motives and methods of the True Love Waits organization*. Dissertação de Mestrado. Columbia: University of Missouri, 2011. Disponível em <https://mospace.umsystem.edu/xmlui/handle/10355/11525>, acesso em 16 jan. 2020.

ZILBERMAN, Regina. “Transitoriedade do leitor e do gênero”, in *A literatura infantil na escola*. 10ª edição. São Paulo: Global, 1998, p. 43-61.

ZWEIG, Stefan. *O mundo que eu vi*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

Filmes

Nosferatu, uma sinfonia de horror. Alemanha, 1922. Direção de F. W. Murnau.

Drácula. Estados Unidos da América, 1931. Direção de Tod Browning.

O vampiro da noite [Horror of Dracula]. Inglaterra, 1958. Direção de Ted Fisher.

As noivas do vampiro [The brides of Dracula]. Inglaterra, 1960. Direção de Ted Fisher.

Drácula, o demônio das trevas [Bram’s Stocker Drácula]. Inglaterra, 1973. Direção de Dan Curtis.

Drácula. Inglaterra/Estados Unidos da América, 1979. Direção de John Badham.

Os garotos perdidos [The Lost Boys]. Estados Unidos da América, 1987. Direção de Joel Schumacher.

Drácula de Bram Stoker [Bram Stoker's Dracula]. Estados Unidos da América, 1992. Direção de Francis Ford Coppola.