Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Thiago Silva Sardenberg

Transfigurações do vampiro à sombra do mal: a fluidez do lugar do vampiro na literatura

Rio de Janeiro
2018

Thiago Silva Sardenberg

Transfigurações do vampiro à sombra do mal: a fluidez do lugar do vampiro na literatura

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura – Literaturas de Língua Inglesa.

Orientadora: Prof.ª Dra. Maria Conceição Monteiro

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S244 Sardenberg, Thiago Silva
Transfigurações do vampiro à sombra do mal: a fluidez do lugar do vampiro na literatura / Thiago Silva Sardenberg. - 2018.
160 f. : il.

Orientadora: Maria Conceição Monteiro.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Vampiro na literatura – Teses. 2. Literatura e sociedade – Teses. 3. Alteridade – Teses. 4. Rice, Anne, 1941- - Crítica e interpretação – Teses. 5. Stoker, Bram, 1847-1912 - Crítica e interpretação – Teses. I. Monteiro, Maria Conceição. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-344

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Thiago Silva Sardenberg

Transfigurações do vampiro à sombra do mal:
a fluidez do lugar do vampiro na literatura

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 06 de novembro de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof.ª Dra. Maria Conceição Monteiro (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Adriana de Souza Jordão Gonçalves

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho

Instituto de Letras - UERJ

_____

Prof.ª Dra. Ângela Maria Dias

Universidade Federal Fluminense

_____

Prof.ª Dra. Michela Rosa Di Candia

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

Alegra-me apontar aqui alguns dos felizes encontros sem os quais este trabalho, direta ou indiretamente, não teria sido possível. Agradeço primeiramente a três professores da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde teve início minha trajetória acadêmica. Sílvia Becher (*in memoriam*), uma contínua fonte de inspiração; vi meu interesse pelo mundo acadêmico aflorar ao vê-la trabalhar de perto, como seu monitor, durante três dos quatro anos da graduação. Sílvia, muito obrigado por tudo. Tenho absoluta certeza que permaneces viva sempre que vejo os olhos e os sorrisos daqueles cujas vidas tocastes, todas as vezes em que teu nome é enunciado.

Ao formidável professor Bruno Lages, que mostrou-nos tantas formas através das quais a literatura em um contexto de ensino-aprendizagem pode ser algo vivo, orgânico e incrivelmente estimulante. Obrigado, professor, certamente meu caminho teria sido de alguma forma diferente caso não houvesse cruzado com o teu. Agradeço também ao professor Roberto Rocha, que aceitou orientar-me em um grupo de iniciação científica voltado aos estudos da ficção Gótica em língua inglesa – que viria a abrir inúmeras portas, sendo embrionário também dos meus estudos na pós-graduação.

Buscando aprofundar-me na área dos estudos literários, chego à Universidade do Estado do Rio de Janeiro no final de 2008. Por discussões riquíssimas e verdadeiramente engrandecedoras, agradeço a todas as professoras do curso de Especialização em Literaturas de Língua Inglesa – Fernanda Medeiros, Peônia Guedes, Leila Harris, Eliane Berutti, Lúcia de la Rocque e, especialmente, à professora Maria Aparecida Salgueiro, que sempre acreditou em meu trabalho e orientou-me em minha monografia final, ainda que minha pesquisa fosse tão diferente de sua linha de pesquisa. Obrigado por tudo.

Foi também com o intermédio da professora Maria Aparecida que entrei em contato pela primeira vez, há quase dez anos, com uma referência na área dos estudos do gótico e dos fenômenos inumanos na literatura, minha orientadora – e quanto orgulho tais palavras me trazem – Maria Conceição Monteiro. Minha pesquisa, desde seu processo embrionário no Mestrado até a conclusão desta tese de Doutorado, teria sido completamente diferente caso não tivesse a oportunidade de estar sob sua atenciosa e compreensiva orientação. Serei eternamente grato por ter colocado à minha disposição vasto e precioso material, mas,

principalmente, pelo constante incentivo e pela confiança que depositou em mim durante toda esta jornada. Conceição, foi um enorme privilégio ter sido seu orientando; se esta tese se faz física hoje, é também graças a ti. Meu muito obrigado.

Agradeço à professora Ângela Dias por ter participado do exame de qualificação, fornecendo um valioso retorno sobre o trabalho até então em andamento e, também, por participar da banca da tese. Meu agradecimento também às professoras Adriana Jordão, Michela Di Candia e ao professor Davi Pinho por aceitarem fazer parte dessa trajetória, lendo meu trabalho e compondo a banca de defesa desta tese.

Jamais poderia agradecer o suficiente à minha família – em especial, aos meus pais Luiz e Miralda e à tia Alcione, por todo seu contínuo apoio, suporte e amor durante muitos anos nos quais conciliei uma rotina pesada de trabalho aos estudos. Saber que os tinha ao lado durante todo esse tempo fez toda a diferença.

Finalmente, não poderia deixar de sublinhar o fato de que toda a mobilização e luta pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro nada mais é que a própria luta pelo direito à educação pública, universal e de qualidade que, transformadora, jamais deve deixar de ser prioridade. Agradeço, enfim, à própria UERJ e a todos aqueles que fazem dela algo vivo; tenho confiança de que a universidade continuará a mudar inúmeras vidas mais, alterando o curso de tantas histórias, possibilitando uma miríade de caminhos cativantes – ainda que por vezes duros e extenuantes – porém sem dúvidas engrandecedores e inesquecíveis.

Nossa UERJ há de resistir.

Que arte & braço pôde então
Torcer-te as fibras do coração?
Quando ele já estava batendo,
Que mão & que pés horrendos?

Que cadeia? que martelo,
Que fornalha teve o teu cérebro?
Que bigorna? que tenaz
Pegou-te os horrores mortais?

Quando os astros alancearam
O céu e em pranto o banharam,
Sorriu ele ao ver seu feito?
Fez-te quem fez o Cordeiro?

William Blake

RESUMO

SARDENBERG, Thiago Silva. *Transfigurações do vampiro à sombra do mal*: a fluidez do lugar do vampiro na literatura. 2018. 160 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Na literatura, figuras monstruosas como o vampiro tradicionalmente desempenharam papeis de antagonismo, representando o mal que existe em um espaço discursivo construído como o "lá fora". Mais inquietante que a ideia de que o mal espreita além de nós, entretanto, é a realização de que há, dentro de nós mesmos, uma zona sombria que contém este mesmo mal e que enxergamos tão claramente nesta figura do Outro, que consideramos monstruosa. Esse ser "Outro" torna-se temido ao pôr em xeque construções sociais e morais estabelecidas e ao potencialmente canalizar aquilo que tememos em nós mesmos, porém não deixamos vir à luz. A presente tese versa sobre a forma como o vampiro literário fora concebido como uma pura representação do mal – seja aquele que enxergamos lá fora ou o que tememos em nós mesmos – para tornar-se, na contemporaneidade, uma figura cujos lugares não mais permanecem fixos. Para melhor compreender este movimento para além de polarizações binárias como "sagrado" e "profano", "luz" e "trevas" e "bem" e "mal", presentes na construção do vampiro desde suas origens míticas até a inserção na literatura, a tese lançará um olhar para obras seminais e contemporâneas da literatura vampiresca em diálogo com diferentes perspectivas – religiosas, filosóficas, literárias – no que traduzem a natureza dinâmica, ambivalente do mal. Poderosa superfície refletora da sociedade, a figura do vampiro passa a espelhar a construção das identidades contemporâneas no que estas apresentam-se mais fluidas e interessadas em favorecer aditivas em detrimento de alternativas, assim como em verificar as coincidências de opostos ao invés de meramente polarizá-los. Buscando sua própria ressignificação, o vampiro assume sua natureza, o protagonismo de sua narrativa e passa a valorar-se por sistemas que não mais o confinam nos lugares fixos que previamente ocupara, promulgando contínuas transfigurações no que paira à sombra do mal.

Palavras-chave: Vampiros na literatura. Literatura e mal. Literatura e alteridade. Anne Rice. *Crônicas Vampirescas*. Bram Stoker. *Drácula*.

ABSTRACT

SARDENBERG, Thiago Silva. *Transfigurations of the vampire by the shadow of evil:* a study of the dynamic nature of the vampire in literature. 2018. 160 f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

When it comes to literature, monstrous figures such as the vampire have traditionally played antagonistic roles, embodying the evil that exists in a discursive space constructed as "the outside". More frightening than the idea that evil lurks beyond us, however, is the realization that there is, within ourselves, darkness that contains that same evil which we see so distinctively in the figure of the monstrous "Other". This "Other" is feared as it questions our established social and moral constructs and may potentially channel what we fear in ourselves and try to prevent from coming to surface. This thesis elaborates on the way that the literary vampire was conceived as a pure representation of evil – whether that which lies beyond us or that which we fear in ourselves – to become, in contemporaneity, a figure whose places no longer remain rigid. In order to comprehend this movement beyond binary polarizations such as "sacred" and "profane", "light" and "darkness" and "good" and "evil" – which have been present in the construction of the vampire from its mythical origins to its insertion in literature – this thesis will cast a look upon seminal and contemporary works of vampire fiction while also considering different perspectives – religious, philosophical, literary – that point to the dynamic, ambivalent nature of evil. A powerful reflective device, the figure of the vampire comes to mirror the construction of contemporary identities as they become more fluid and interested in favoring additions instead of alternatives, as well as verifying how opposites may coincide instead of merely polarizing them. As it seeks to resignify itself, the vampire figure embraces its nature, takes on the role of the protagonist and starts to value itself through frameworks that no longer confine it to the rigid places it once occupied, enacting continuous transfigurations as it hovers over the shadow of evil.

Keywords: Vampire Literature. Literature and Evil. Literature and Alterity. Anne Rice. *Vampire Chronicles*. Bram Stoker. *Dracula*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - *Lamia* (1905), pintura em óleo sobre tela de John William Waterhouse.... 23

Figura 2 - Poster de *Carmilla: A Vampira de Karnstein* (1970)..... 43

Figura 3 - Bela Lugosi em cena de *Drácula* (1931)..... 48

Figura 4 – *Vampire* (1904), escultura do artista alemão Franz Flaum (1867-1917)..... 53

Figura 5 – Lucy renasce como a "Bela Dama" em cena de *Drácula de Bram Stoker* (1992)..... 62

Figura 6 – Winona Ryder em cena de *Drácula de Bram Stoker*.....65

Figura 7 – Claudia (Kirsten Dunst), Louis (Brad Pitt) e Lestat (Tom Cruise) na adaptação cinematográfica de *Entrevista com o Vampiro* (1994)..... 80

Figura 8 – *Tiger Attacking a Calf*, mosaico do século IV de autor desconhecido, disponível nos Museus Capitolinos em Roma.....96

Figura 9 – Lestat se aproxima da "estátua" de Akasha em cena de *A Rainha dos Condenados* (2002).....109

Figura 10 – O vampiro Lestat proclama sua natureza e é glorificado no palco pela multidão de mortais em cena de *A Rainha dos Condenados*.....118

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	**LUGARES FIXOS: O VAMPIRO COMO ANTAGONISTA**	20
1.1	**O caminho à literatura: primórdios, etimologia e fundações do vampiro literário como representativo do mal**	20
1.2	**Poética das trevas: incursões vampirescas na poesia oitocentista**	28
1.3	**Desejo e perversidade: a introdução da sexualidade como catalisadora do mal na prosa oitocentista**	35
1.4	**O medo da cruz: construindo uma oposição binária entre o vampiro e o sagrado**	46
1.5	**A extirpação do mal: derrotando o antagonista para reestabelecimento da ordem**	59
2	**LUGARES FLUIDOS: O VAMPIRO PARA ALÉM DO ANTAGONISTA**	68
2.1	**De "Outro" a "Eu": a experiência subjetiva de um inumano humanizado nas *Crônicas Vampirescas***	72
2.2	**O vampiro secularizado: para além do antagonismo religioso e através do "Jardim Selvagem"**	87
2.3	**Trevas e luz: o vampiro fora das sombras, ressignificando a si**	112
2.4	**"Eu levarei para dentro de mim o que você é": para além da superação do mal**	129
	CONCLUSÃO	148
	REFERÊNCIAS	156

INTRODUÇÃO

> O homem estava perto de mim, e eu podia vê-lo por cima do meu ombro. Mas não havia reflexo dele no espelho! O ambiente inteiro atrás de mim era visível, mas não havia qualquer sinal de outro homem no mesmo, *exceto eu mesmo*.
>
> *Bram Stoker*

"Foi uma aventura que jamais conhecerei na vida! Fala de paixão, de saudades! Fala de coisas que milhões de nós nunca experimentarão ou chegarão a compreender!" (RICE, 1992, p. 332), confessa o jovem Daniel ao terminar sua entrevista com o vampiro Louis no romance homônimo[1] de Anne Rice. Para ele, o vampiro representava a promessa da imortalidade e de uma existência regida pelo avivamento de todas as sensações como as conhecemos; para Louis, estupefato com a reação do humano, o vampiro é a certeza da danação eterna, de uma existência intrinsecamente ligada à morte – a sua própria e a de outrem.

A forma como Daniel reage ao relato do angustiado vampiro é um testemunho do fascínio que o vampiro exerce na contemporaneidade. Aos seis ou sete anos de idade, via-me igualmente encantado pela figura do vampiro através de películas como *Os Garotos Perdidos* (1988), que retratava belos jovens rebeldes vestindo suas jaquetas de couro em cima de suas motocicletas, prometendo "dormir durante o dia, festejar durante a noite; nunca envelhecer, nunca morrer. É divertido ser vampiro[2]". O vampiro havia se tornado um carismático veículo para o perigo, que simultaneamente encanta e repele. Longe de poder fazer quaisquer análises sobre o porquê do meu encanto pela figura do vampiro na época, vi-me, décadas depois, ainda mais fascinado por uma figura cujo alcance literário provou-se imenso e que perdura, através dos séculos, como uma das mais reconhecíveis entidades míticas e literárias.

---

[1] *Entrevista com o Vampiro*, publicado originalmente em 1976.
[2] No original, o *slogan* presente no pôster do filme lê: "Sleep all day, party all night; never grow old, never die. It's fun to be a vampire!"

Ao longo dos dois anos em que desenvolvi minha pesquisa de Mestrado, busquei analisar as formas através das quais a figura do vampiro se manifestava diacronicamente na literatura em diferentes contextos socioculturais e pude verificar que suas múltiplas interpretações apresentavam uma característica constante: sempre se adaptavam às particularidades do meio onde estavam inseridas. Outrossim, os vampiros analisados eram capazes de refletir sobre os medos e angústias que afligiam a humanidade em determinado momento; logo, a figura do vampiro provou-se imensamente rica, uma vez que cada uma de suas encarnações revelava nuances completamente novas e lidava com questões significativamente diferentes.

Na introdução de seu livro *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture* (1997), Gordon e Hollinger[3] afirmam que "assim como nossas representações de nós mesmos são construções transformadas com o tempo [...] o mesmo pode ser dito sobre as representações de nossos monstros[4]" (p.3, tradução minha). O vampiro literário, acompanhando as mudanças sociais através do tempo, está em constante processo de mutação – um eterno e contínuo 'tornar-se' – sempre estabelecendo um diálogo mais coerente com as novas questões suscitadas por ares contemporâneos a ele.

Através do estudo sobre as manifestações literárias dos vampiros nos séculos dezenove, vinte e vinte e um, obtive um amplo panorama do que potencialmente se escondia por trás dessa figura, que goza de imensa popularidade no início do século vinte e um, extrapolando os limites da literatura e ganhando vida nas mais diversas mídias – na TV (através de séries premiadas como *True Blood,* criada por Allan Ball para a HBO; ou *The Vampire Diaries*, de Kevin Williamson, um enorme sucesso adolescente que ficou no ar por oito temporadas até 2017), no cinema (em obras não mais restritas aos gêneros do suspense e terror, como o drama *Amantes Eternos* de Jim Jarmusch ou a série de ação *Anjos da Noite - Underworld*), em *videogames* (como mostram populares títulos como *Legacy of Kain: Defiance* e o recente *Vampyr,* de 2018), em *graphic novels* (como *30 Dias de Noite*, que também foi adaptada para o cinema) e até mesmo em aplicativos de celular (*Vampire Craft, Man or Vampire* e outros com milhões de *downloads* em plataformas digitais como o *Google*

[3] Joan Gordon é Doutora pela University of Iowa e Professora Associada de Inglês (Nassau Community College). Sua pesquisa foca em ficção científica feminista e no vampiro em sua função metafórica. Veronica Hollinger é Professora Associada do programa de Estudos Culturais da Trent University em Ontario e ganhadora do prêmio Pioneiros da Science Fiction Research Association por seu ensaio sobre a presença dos vampiros na ficção científica.

[4] No original: "Just as our own self-representations are constructions that are transformed over time […] so are the constructions and representations of our monsters."

Play). Há uma enorme demanda pelas criaturas de presas afiadas, que não parece ser facilmente saciada.

Ainda que o vampiro possa ter sido apropriado pela cultura popular de massa, um olhar mais aprofundado para além das cruzes, caixões e litros de sangue que frequentemente permeiam as narrativas vampirescas poderão nos revelar questões bem mais complexas, que muitas vezes questionam e desafiam todo o *status quo*, seja qual for o espaço social em que o vampiro está inserido. Em constante mutação, o vampiro adorado pela cultura de massa do século vinte e um pouco tem a ver com o vampiro nefasto de outrora.

Versaremos, ao longo desta tese, sobre a forma como o vampiro oitocentista era retratado pura e simplesmente como uma personificação do "mal"; isso é, de tudo que era considerado socialmente indesejado e proibido. O devir vampiro – um tornar-se liberto de códigos morais e éticos que norteiam o comportamento humano, empoderamento muitas vezes considerado perigoso – resultava na total exclusão social do mesmo, que era invariavelmente confinado às sombras do submundo. O vampiro era maniqueisticamente enquadrado como o oposto do religioso, do sagrado, do bom; ele era representativo do profano, do perverso, do ominoso.

Essa configuração rígida do vampiro como "maléfico" não surge, entretanto, espontaneamente na literatura oitocentista; ela tem suas origens delineadas em mitos presentes na Antiguidade Clássica, no folclore, e até mesmo na Bíblia Cristã, como também observaremos com esta pesquisa.

> Aqueles que, após uma vida má, morreram em pecado, aparecem em diversos lugares com o mesmo rosto que tinham em vida; que frequentemente provocam desordens entre os vivos, golpeando alguns, matando outros... Eles acreditam que esses corpos são abandonados ao poder do demônio, que os conserva, os anima e se serve deles para incomodar os homens (LECOUTEUX, 2003, p.42).

A figura do vampiro já se materializa na literatura de língua inglesa como o grande antagonista das histórias em que está inserido; nefasto e insidioso, ele precisa ser extirpado, sob a grande ameaça de que faça de nós – seres humanos ordinários, cientes dos limites a que somos impostos e das consequências desastrosas de transgredi-los – um deles. Ao tornar-se uma figura recorrente na literatura, podemos perceber que, em linhas gerais, o cerne dessa ideia é amplamente difundido, inicialmente na poesia e, pouco depois, na prosa.

Sua natureza transgressora – independentemente de suas ações no meio social, sua própria existência indica a transgressão da maior das fronteiras impostas ao homem: nosso destino inexorável, a morte – sempre é filiada à ideia de mal, no que percebemos que "um tipo de rebelião latente é inerente a *todos* os vampiros – [...] e consiste numa recusa em viver sobre as regras rígidas da sociedade e [...] das leis que governam a espécie humana[5]" (SENF, 1988, p.152, tradução minha).

A construção do vampiro como personificação do mal é um rico banco de dados que depõe sobre um espaço de tempo onde o estrangeiro era visto como um "Outro" a ser temido; onde a sexualidade era considerada grande tabu e qualquer comportamento sexual que desviasse do socialmente esperado era estigmatizado e reprimido; onde os papéis de gênero eram bem definidos e totalmente inflexíveis. O vampiro se manifesta precisamente como catalisador desses males sociais, borrando quaisquer fronteiras rígidas e confrontando diretamente a moral vigente.

Na contemporaneidade, entretanto, ainda que o vampiro mantenha-se à sombra do mal – sua natureza transgressora e predadora nunca é completamente negligenciada e fomenta desconfiança – ele não mais somente inquieta, ele instiga; ele não apenas alarma, ele inflama. O medo deu lugar – ou melhor, foi fundido – às paixões. Ele se move, refutando o acorrentamento a quaisquer ideias pré-concebidas sobre si, inclusive à própria condição de ser fundamentalmente mal.

Tal processo parece estar intimamente ligado às próprias formas através das quais pensamos e representamos nossas ideias do mal; afinal, as figurações artísticas do mal nada mais são do que formas de depreender valores arraigados, sejam de cunho político-social, filosófico ou moral-religioso. Portanto, observar a forma através da qual o vampiro incita o apagamento de tais fronteiras e move-se para além de um confinamento em uma noção enrijecida do ser "maligno" torna-se particularmente interessante, no que é sintomática de mudanças de pensamento e atitudes da sociedade.

Isso posto, podemos estabelecer sinteticamente que um dos principais objetivos da presente tese é justamente observar o intricado processo de transfiguração do vampiro, inicialmente retratado e percebido estritamente como uma criatura sórdida, temida e emblemática do mal, para posteriormente tornar-se, na contemporaneidade, uma figura mais

[5] No original: "a kind of latent rebellion exists in *all* vampires – […] that rebellion consists of a refusal to live by the rules of their society and […] the natural laws that govern the human species."

humanizada – falha, complexa, ambivalente – e até mesmo desejada. Para tanto, é fundamental contemplar diferentes formas de se refletir sobre a natureza do mal, considerando vieses religiosos e também filosóficos. Levaremos em consideração, também, os contextos específicos que se fizeram necessários para que tais mudanças pudessem ocorrer e as implicações de tal reenquadramento na literatura vampiresca.

Dessa forma, o primeiro dos dois capítulos da tese debruçar-se-á precisamente sobre a forma através da qual o vampiro foi concebido e construído como uma representação do mal, com um breve olhar para suas origens mitológicas, folclóricas e bíblicas, passando por sua inserção na poesia romântica oitocentista, até a chegada ao romance gótico de língua inglesa. Como obras primárias norteadoras de nossa discussão, teremos dois textos seminais dentro da literatura vampiresca: *Drácula* (1897) de Bram Stoker e a novela *Carmilla* (1872), de Sheridan Le Fanu, considerada precursora do romance de Stoker. Ambas as obras não só demonizam a figura do vampiro, contrapondo-a a todo um sistema de valores considerados desejáveis, como também a posiciona firmemente em seu valor alegórico, como catalisadora de angústias próprias da sociedade vitoriana.

Nossa análise das narrativas iniciar-se-á de forma independente e lidando com as particularidades e questões suscitadas por cada obra. Toda a interpretação delas será permeada por constantes diálogos estabelecidos com textos de diversas áreas – textos médicos, filosóficos, bíblicos, de crítica literária – de forma a evidenciar como, àquele tempo, o vampiro tornou-se sinônimo do mal. Remeter-nos-emos, dessa forma, à austeridade vitoriana, assim como ao código de conduta moral e concepções do mal norteados pela Bíblia. Uma vez que nos aproximemos dos desfechos das obras, convergiremos as análises objetivando evidenciar não só o fato de que ambas obedecem aos mesmos padrões narrativos, como também tal movimento iluminará as próprias ideias as quais o capítulo objetiva defender.

Tão presente no século dezenove, a ideia do vampiro pensado estritamente em sua relação antagônica com o sagrado passou a ser de fato questionada na segunda metade do século vinte. Obras como *Eu sou a Lenda* (1954), de Richard Matheson, ofereceram importantes contribuições ao gênero. Matheson retirou o componente do vampiro como um "estrangeiro" que invade e perturba a ordem local e forneceu uma origem epidemiológica à sua obra com viés pós-apocalíptico. O vampiro, agora, poderia ser nosso colega de trabalho, nosso vizinho, nosso filho. Ele manteve-se, entretanto, fundamentalmente posicionado como

o antagonista da obra – o "eles" contraposto ao humano que sobrevive ao apocalipse – ainda que, discretamente, um elemento novo de empatia tenha sido introduzido.

Um influente e decisivo marco se daria duas décadas depois, onde temos, de forma clara e singular, a autora norte-americana Anne Rice dando a oportunidade para que o vampiro contasse sua interpretação de sua própria história, em toda sua complexidade, deixando enfim de ser necessariamente o antagonista da mesma.

> Em quase todos esses livros, criaturas excluídas da vida, condenadas à marginalidade ou à escuridão, buscam vidas de valor, mesmo quando o mundo as diz que elas não podem ter tais vidas. [...] Tantas vezes escrevi sobre os rejeitados – jovens negros numa Nova Orleans do pré-guerras que não se encaixavam totalmente na sociedade [...] Em todos esses trabalhos, o gênero não importa. O que importa é a personalidade do indivíduo e seus desejos[6] (RICE, 2008, p.140-141, tradução minha).

Ao fazê-lo, Rice notoriamente reinventou a literatura vampiresca para a contemporaneidade, abrindo espaço para que outras narrativas repensassem o lugar do vampiro. Em seu *memoir* intitulado *Called Out of Darkness* (2008), Rice afirma que sua obra transcendia noções fixas de gênero, raça ou sexualidade; voluntariamente ou não, Rice se encaixava em um momento social em que vozes marginalizadas buscavam visibilidade e ganhavam valor social. Ao conferir voz para o vampiro – uma criatura da qual sempre se ouvia falar, mas raramente tinha o controle sobre a palavra – Rice ganhou a identificação de muitos desses grupos minoritários, que se viam, assim como os vampiros, impossibilitados de sair à luz e integrar-se completamente à sociedade, ou de mostrar sua verdadeira natureza sem que houvesse consequências. Apenas uma década antes, Martin Luther King afirmava em seu célebre discurso sonhar com o dia em que seus filhos seriam julgados por seu caráter, e não pela cor de sua pele. Tal ideia ia ao encontro das ambições artísticas de Rice: ao se liberar de quaisquer pré-julgamentos de origem sociocultural ou fisiológica, os vampiros de Rice estariam prontos para serem totalmente reinterpretados.

Por essas razões, a escolha da obra de Rice como contraponto contemporâneo às obras clássicas oitocentistas fez-se clara, dentro do objetivo estabelecido para esta pesquisa, corroborado também pelo fato de que "ninguém, desde Bram Stoker, teve um efeito tão

[6] No original: "In almost all these books, creatures shut out of life, doomed to marginality or darkness, seek for lives of value, even when the world tells them they cannot have such lives. In all of these works, gender doesn't matter. What matters is the personality of the individual, and his or her desires"

arrebatador sobre o amplo público leitor quanto Anne Rice[7]" (HELDRETH; PHARR, 1999, p.3, tradução minha). É preciso apontar para o fato de que a tese não se propõe a fornecer um apanhado compreensivo das inúmeras manifestações vampirescas na literatura ao longo dos séculos, e sim, a um levantamento focalizado em representativas formas de mudanças de pensamento que, à seu tempo, consequentemente moldaram a forma como o vampiro era retratado; diacronicamente, percebemos que tais modificações promoveram significativas transfigurações do vampiro, através de maneiras completamente novas e originais de se olhar para ele, retratá-lo ou valorá-lo.

Nesse sentido, o universo vampiresco criado por Rice, formado pelas obras que compõem a série intitulada *Crônicas Vampirescas*, revela-se distinto uma vez que apresenta uma enorme gama de vampiros que desafiam muitas das suas figurações prévias presentes na literatura. Os vampiros de Rice são expostos à possibilidade de libertação de um sistema religioso e moral que os demonizava anteriormente. Em seu *memoir*, Rice revela que na ocasião em que escreveu o primeiro romance das *Crônicas, Entrevista com o Vampiro*, ela havia abandonado a fé católica da qual sempre havia sido devota. Seus vampiros retratavam esse novo e desconhecido mundo para a autora – uma existência não mais governada pela moral religiosa, mas ainda comprometida com a atribuição de significado para si. Em termos práticos, o vampiro não mais arderá em chamas ao entrar numa igreja; ele não desviará o olhar da cruz empunhada pelo caçador; ele não será construído necessariamente em oposição ao sagrado. De forma mais complexa, isso significa que o vampiro precisará buscar novas formas de valorar sua existência; se necessário, fora do sistema religioso cristão.

Tal atitude abre caminhos interessantes em diálogo com o tema da tese: se a ideia do mal é intimamente associada à moral religiosa, como valorá-lo fora de um sistema religioso? Aprofundar essa questão, que é uma das abertas por Rice e amplamente discutidas nos volumes de suas *Crônicas Vampirescas***,** também é um dos objetivos da tese. Olharemos para formas através das quais a literatura vampiresca constrói e reflete sobre o mal além da concepção bíblica – tão relevante na construção inicial do vampiro, foco do primeiro capítulo – e em diálogo com conceitos e ideias da filosofia. Tal discussão alicerça o segundo e último capítulo da tese; nele, não mais estaremos lidando com opostos binários – como "bem" e "mal", "profano" e "sagrado". Nosso foco residirá na complexidade de um deslocamento para um entre-lugar instável, onde tais binarismos simples não mais se encaixam ou se aplicam.

[7] No original: "No one since Bram Stoker has had a more compelling effect upon a wide audience than Anne Rice"

Por essa razão, o personagem Lestat de Lioncourt nos será de grande valia, pois ele é o maior agente de mudança nas obras de Rice; é Lestat quem se recusa a viver à sombra da moral Cristã, tornando-se determinado a se libertar das amarras que o rotulam e enclausuram. Inicialmente introduzido em *Entrevista com o Vampiro* através do olhar do personagem Louis, Lestat, a partir do segundo romance da série – *O Vampiro Lestat* (1985) – decide compartilhar sua própria história, em primeira pessoa, não só ocupando o lugar de grande protagonista da saga, como também o de uma espécie de arquétipo do "vampiro" no final do século vinte. Após ser interpretado no cinema por um Tom Cruise no auge de sua carreira (em *Entrevista com o Vampiro*, de 1994) e Stuart Townsend (*A Rainha dos Condenados*, de 2002) e ter um espetáculo na Broadway musicado por Elton John carregando seu nome (*Lestat*, de 2006), Lestat ganhou notoriedade antes conhecida, no mundo da literatura vampiresca, apenas por Drácula.

> Lestat sempre foi meu herói rebelde. Ele é um explorador; ele quer conhecer qual é o significado da vida. Ele não aceita a autoridade de ninguém. Eu vejo as *Crônicas Vampirescas* como a história das aventuras de Lestat. [...] Ele é meu alter ego. Adoraria ver o mundo e o explorar da forma como ele faz[8].

Ao contrário de Louis, eternamente atormentado por sua natureza predatória, Lestat abraça sua condição de vampiro e se recusa a permanecer nas sombras nas quais os vampiros sempre foram confinados. As *Crônicas Vampirescas* acompanham sua jornada no que ele tenta atribuir significado para uma existência indefinidamente estendida, ao mesmo tempo em que se questiona sobre a existência de Deus e do Diabo, do bem e do mal, e de qual seria seu lugar – se é que haveria um – entre os dois. Nosso olhar para os volumes das *Crônicas Vampirescas* será, assim, norteado principalmente pela experiência do personagem Lestat. Selecionamos, para os fins desta pesquisa, os seguintes romances, que conduzem um fio narrativo orgânico e coerente para essa jornada individual e que, especialmente, nos farão expandir nossa problematização do mal: *Entrevista com o Vampiro*, *O Vampiro Lestat*, *A Rainha dos Condenados* (1988) e *Príncipe Lestat* (2014). Remeter-nos-emos eventualmente à outras obras das *Crônicas*, assim como às experiências de outros personagens que,

[8]RICE, Anne. Anne Rice Opens Up: 'I Feel Like I'm Gay'. *The Daily Beast*. No original: "Lestat's always been my rebel-hero. He's an explorer; he wants to know what the meaning of life is. He doesn't accept anybody's authority. I see the whole Vampire Chronicles as the story of Lestat's explorations. […] He's my alter ego. I would love to see the world and explore it the way he does". Disponível em: <http://www.thedailybeast.com/articles/2016/12/22/anne-rice-opens-up-i-feel-like-i-m-gay.html> Acesso em: 16 abr. 2017

porventura, colaborem ou expandam as ideias defendidas nesta tese; porém, ficam aqui explicitadas as obras primárias para as quais nosso olhar se voltará com maior atenção.

Para que possamos contemplar conceitos como o mal além de um olhar norteado pela religião, traremos de forma proeminente autores como o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, Bart D. Ehrman[9] e Michel Maffesoli[10] para dialogar com a obra de Rice. A filosofia de Nietzsche, em especial, será valiosa para nossa discussão uma vez que clama por uma completa renegociação de construtos arraigados na sociedade, livres das amarras religiosas das quais estes foram até então reféns. Ehrman volta-se para a Bíblia com escrutínio crítico, promovendo uma reflexão sobre conceitos e ideias tradicionais que, muitas vezes, são naturalizados e percebidos como inquestionáveis; já Maffesoli versa sobre o mal enquanto parte inerente tanto do inconsciente individual quanto do coletivo, algo próprio da experiência humana. Este afirma que "o mundo não é um e não existe uma única maneira de entendê-lo; seu princípio não se encontra apenas no celestial" (2004, p.49), abrindo espaço para uma renegociação do "bem" e do "mal" livres de rígidas oposições binárias – pelo contrário, eles seriam complementares – o que será providencial para que nos movamos para além de polarizações reducionistas.

Esta tese apresenta um binarismo em sua própria estrutura – são dois os capítulos – com claras particularidades (são eles: "Lugares fixos: o vampiro como antagonista" e "Lugares fluidos: o vampiro para além do antagonista"); entretanto, bem como aqui defendemos, as fronteiras permanecem deliberadamente borradas. Não trabalharemos com opostos e sim, com partes complementares e essenciais de um todo, que atravessam-se simultaneamente. Buscamos aqui a promoção de uma dialética do vampiro à sombra de nossos conceitos do mal; para tanto, diferentes autores, filósofos e pesquisadores serão trazidos para salientar o aspecto dinâmico inerente a construtos que são permeados por valores socioculturais, religiosos e morais.

Finalmente, gostaria de apontar para o fato mais amplo de que uma visão de mundo calcada em meras polarizações binárias frequentemente pavimenta o caminho para perspectivas que simplesmente não abarcam realidades outras, tornando-se perigosamente conflituosas: a oposição entre o "Eu" e o "Outro" pode facilmente desdobrar-se em valorações

[9] Ehrman chefia o Departamento de Estudos Religiosos da University of North Carolina em Chapel Hill. Autor de mais de vinte livros, é considerado uma autoridade nos estudos das origens do Cristianismo.
[10] Maffesoli é Professor Emérito da Paris Descartes University, onde fundou o Centro de Pesquisas sobre o Atual e o Cotidiano (CEAQ). Sua pesquisa gira em torno de temas relacionados à pós-modernidade e da coincidência de opostos inerente a ela.

como “civilizado” e “bárbaro”, “local” e “estrangeiro”, “virtuoso” e “monstruoso”, “bom” e “mau” – desdobramentos estes que atravessam a figura do vampiro, como observaremos ao longo deste trabalho.

É necessário continuamente fomentar a discussão sobre a leviandade da aplicação deste tipo de oposição rigidamente binária para valorar e/ou definir indivíduos ou grupos. Enquanto falharmos em considerar que entre um ponto qualquer e outro há um *continuum* permeado por significativas variantes geográficas, temporais, socioculturais, políticas, religiosas e morais, que se aproximam, se atraem e se entrelaçam de diversas maneiras, estaremos em grande desserviço para com a complexidade da natureza humana.

Esta tese se propõe a observar a forma como a figura do vampiro, construída como pura personificação do mal, sofreu dramáticas transfigurações ao longo dos séculos, sendo capaz de obliterar rótulos rígidos nos quais estava confinada – o antagonista, o estrangeiro, o perverso, o libertino, o Outro de nós. Como espelho da humanidade, o vampiro reflete toda a complexidade das nossas próprias construções, em estado incessantemente transitório. Tal complexidade se intensifica no que ele torna-se sujeito; dar voz ao vampiro é dar voz a figuras que faziam parte de histórias – ficcionais ou não – de forma marginal; figuras cujas histórias não haviam sido contadas sob seu próprio olhar.

Afinal, o Outro, essa figura exterior, das margens, não é “temido porque é mau; pelo contrário, ele é mau *porque* ele é Outro, diferente, estranho[11]” (GELDER, 1994, p.42, tradução minha). No que ouvimos *outros* lados da história e bailamos ao redor de nossos objetos de análise buscando perspectivas *outras*, pretendemos suprimir rotulagens precipitadas sobre a natureza do mal e evidenciar a tamanha fluidez do lugar do vampiro nas literaturas de língua inglesa.

[11] No original: “feared because he is evil; rather he is evil *because* he is Other, different, strange.”

1 **LUGARES FIXOS: O VAMPIRO COMO ANTAGONISTA**

1.1 **O caminho à literatura: primórdios, etimologia e fundações do vampiro literário como representativo do mal**

> VAMPIRO**,** s. m. 1. (Literatura) Corpo de um morto que deixa seu túmulo para sugar o sangue de pessoas vivas à noite[12]. 2. (Folclore Europeu) Corpo que, animado por espírito ou demônio, periodicamente deixa seu túmulo para perturbar os vivos, até que seja exumado e empalado ou queimado[13]. 3. Uma pessoa que vive da caça/ exploração de outros[14].

Um breve e despretensioso olhar para as mais corriqueiras acepções dicionarizadas da palavra "vampiro" nos revela que ela carrega consigo um evidente peso negativo. Tal fato é corroborado por dicionários de sinônimos e ideias afins, onde os vocábulos mais comumente associados a "vampiro" na língua inglesa são "besta", "monstro" e "vilão"[15], adstritos à figura mitológico-literária; já na língua portuguesa, encontramos "parasita" e "aproveitador"[16] como vocábulos afins, que, em sentido figurado, são atribuídos a pessoas que tiram algo precioso de outrem.

Ainda que essas sejam definições bem amplas, elas são, ao mesmo tempo, elucidativas. Em primeiro lugar, sublinham o fato de que é associada ao vampiro, de forma

---

[12] *Cambridge Dictionary*. No original: "a dead person who comes back to life and sucks blood from other people at night". Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/vampire> Acesso em: 20 abr. 2017.
[13] *Dictionary.com*. No original: "a corpse, animated by an undeparted soul or demon, that periodically leaves the grave and disturbs the living, until it is exhumed and impaled or burned". Disponível em: <http://www.dictionary.com/browse/vampire?s=t:>. Acesso em: 20 abr. 2017.
[14] *Merriam-Webster Dictionary.* No original: "one who lives by preying on others". Disponível em: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/vampire>. Acesso em: 20 abr. 2017.
[15] *Thesaurus.com*. Tradução dos vocábulos "beast", "monster" e "villain", respectivamente. Disponível em: <http://www.thesaurus.com/browse/vampire?s=t>. Acesso em 20 abr. 2017.
[16] *Dicionário de Sinônimos Online*. Disponível em: <http://www.sinonimos.com.br/vampiro/>. Acesso em: 20 abr. 2017.

enraizada na própria língua, uma natureza imediatamente questionável e insidiosa, inspirando suspeita e cautela; outrossim, apontam para a ideia de que a manifestação do vampiro é particularmente inquietante uma vez que potencialmente nos posiciona em um lugar que, para nós, é peculiar na cadeia alimentar: deixamos de ser consumidores e nos tornamos a presa, o consumido. Sua manifestação pode implicar na extração daquilo que nos é mais caro: o sangue, tão representativo da vida. É pelo nosso tormento que o vampiro se gratifica. Esse "Outro" seria, sem dúvidas, o antagonista das histórias onde "nós", os vivos, somos os protagonistas.

A ideia de antagonismo sempre é caracterizada em meio a uma relação de oposição, nunca é definida por si própria; é "lutar contra, opor, ser um rival[17]". A figura do antagonista só existe na medida em que há um protagonista, aquele ao redor do qual a narrativa se constrói; ao contrário daquele, entretanto, este pode ser definido em seus próprios termos. Logo, o antagonista torna-se o "vilão, inimigo[18]", o que nos aproxima novamente das acepções linguísticas as quais o vampiro está submetido.

O corpo reanimado do vampiro escapa a compreensão humana; ele está intimamente associado à morte, um temor inato que também fascina pois a experiência da morte permanece como uma questão indecifrável; por isso, "o maior dos males, a pior de todas as ameaças é a morte, e o maior medo, o de morrer" (SCHOPENHAUER, 2013, p.6). Não só o vampiro personifica a própria ameaça da morte, como também, insólita e obscuramente, transcende a barreira da mortalidade a que todos somos submetidos, retornando do mundo dos mortos. Para ser mau, o vampiro basta 'ser'.

Esse antagonismo do vampiro, amplamente difundido e consolidado na literatura oitocentista, é produto de uma longa construção cultural que remete à mitologia e à superstição, como é possível observar nos relatos da crença em criaturas mortas e sugadoras de sangue em diversas partes do mundo. Com o objetivo específico de observar como o vampiro literário já surge como uma bem delineada personificação do mal, far-se-á interessante refletir brevemente sobre algumas das figuras consideradas precursoras do vampiro contemporâneo.

---

[17] *Online Etymology Dictionary*. No original: "to struggle against, oppose, be a rival". Disponível em: <http://www.etymonline.com/index.php?search=antagonist&searchmode=none> Acesso em: 19 abr. 2017.
[18] *Thesaurus.com*. Tradução dos vocábulos "foe" e "enemy", respectivamente. Disponível em: <http://www.thesaurus.com/browse/antagonist?s=t> Acesso em: 23 abr. 2017.

Em minha dissertação de Mestrado, *The All Seeing Mirror: Reflecting on Vampires as Allegories in Socio-Culturally Sensitive Literary Works* (2012), disponível no banco de dissertações e teses da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, traço uma genealogia mais detalhada das primeiras manifestações de criaturas "vampirescas" em diversas partes do globo; leitores interessados poderão se referir a ela. Para o fim desta tese, olharemos para algumas dessas manifestações em particular, que estabelecem importantes diálogos com outras obras com as quais lidaremos oportunamente.

Quando contemplamos os primórdios do vampiro, a Grécia Antiga é particularmente proeminente, pois nela encontramos a presença de criaturas vampirescas tanto no folclore quanto na mitologia. No folclore grego, a popular figura do *vrykolakas* tem correspondências interessantes com o vampiro como o conhecemos: são criaturas que jamais se decompõem e que são conhecidas por surgir de suas tumbas à noite; elas vagam de casa em casa, batendo nas portas das pessoas e chamando-as pelo nome, desejando seu sangue. Pequenas comunidades supersticiosas somente abriam suas portas na segunda batida, já que se acreditava que o *vrykolakas* batia apenas uma vez, antes de seguir para a próxima casa. Havia algumas circunstâncias que se faziam favoráveis ao surgimento do *vrykolakas*:

> Primeiro, poderia haver a maldição de um pai ou de outra pessoa a quem o indivíduo tenha estado em dívida [...]; segundo, alguém poderia se tornar um morto-vivo devido a um ato maligno ou desprovido de honra, principalmente se contra sua própria família [...]; terceiro, o morto pode se juntar aos mortos-vivos ao morrer de forma violenta ou ao não ser enterrado[19] (MELTON, 1999, p. 306-307, tradução minha).

Já na mitologia grega, encontramos a Lamia, uma malévola figura feminina que se alimentava de crianças e cujas "principais características incluíam, fora sua sede de sangue, sua impureza e sua estupidez"[20] (LAWSON, 1910, p.174, tradução minha). Lamia era uma bela rainha da Líbia, amada por Zeus, rei dos Deuses gregos, com quem mantinha um relacionamento extraconjugal. Hera, esposa de Zeus, consumida por ciúmes, assassina a progênie de Zeus e Lamia; a última, banida para uma caverna escura, consumida por ódio e

[19]No original: "First, there could be the curse of a parent or someone who an individual had failed […]; second, one might become undead because of an evil or dishonorable act, most notably against one's family […]; Third, the dead might join the undead by dying violently or by not being buried".
[20] No original: "the chief characteristics of the Lamiae, apart from their thirst for blood, are their uncleanliness, their gluttony, and their stupidity".

dor e incapaz de obter sua vingança, externa seu desespero ao matar crianças de outras mães, frequentemente sugando-lhes o sangue.

Seus atos insólitos corroem seu belo exterior e a transformam numa criatura asquerosa cujas características frequentemente incluem mutações animalescas, como a cauda de uma serpente ou patas de um bode ou boi. A imagem da serpente nos remete imediatamente à Bíblia, onde encontramos a cobra como sendo conducente ao pecado, após tentar Eva nos Jardins do Éden a ter conhecimento sobre o bem e o mal, conhecimento esse que havia sido proibido por Deus (Gênesis 3:1-5).

Figura 1 - *Lamia* (1905), pintura em óleo sobre tela de John William Waterhouse.

Na tela, a bela Lamia aparece ajoelhada, em posição de subserviência ao cavaleiro. Entretanto, podemos perceber que seu corpo está envolto em pele de serpente, representativo de possível face oculta.

Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4e/Lamia_and_the_Soldier.jpg> Acesso em: 10 set. 2017

A mitológica Lamia serviu como modelo para outras criaturas, que passaram a permear o folclore, conhecidas por *lamiae* (no latim). As *lamiae* eram conhecidas por serem "seres demoníacos que sugavam o sangue das crianças; entretanto, tinham o poder de se transformarem em belas damas para atrair e seduzir jovens rapazes"[21] (MELTON, 1999, p. 304, tradução minha). Considerando as correspondências entre a figura mitológica e a folclórica, é fundamental apontar para o fato de que ambas são frequentemente percebidas como sexualmente predatórias.

As interpretações artísticas da vampira – substantivo feminino – normalmente exploram sua sexualidade como uma de suas armas mais letais, como veremos mais detalhadamente nesse capítulo; torna-se interessante, assim, observar como a mitologia e o folclore podem ter contribuído para essa configuração de *femme fatale* tão predominante nas figuras vampirescas femininas à partir do século XIX. O próprio adjetivo "vamp", na língua inglesa, passou a ser usado para descrever "Uma mulher que é ciente do fato de que é atraente e faz uso disso para conseguir aquilo que ela quer[22]".

Os *vrykolakas* e as *lamiae* nos permitem observar que seres vampirescos sempre foram considerados perigosos e ameaçadores, frequentemente funcionando como contos de advertência e formas de manutenção do controle social: "advertiam às moças em seus anos após a puberdade que não se desviassem dos conselhos de seus pais e dos padres, evitando também visitas de estranhos, que só iriam terminar em desastre"[23] (MELTON, 1999, p.xxii, tradução minha). É bem verdade que criaturas que retornam do mundo dos mortos são raramente dotadas de boas intenções; quando, somado a isso, temos o fato de que tal criatura é bebedora de sangue, sua ligação ao plano do "demoníaco" ou do mal é imediata.

Enquanto há espaço para divergência entre a natureza das criaturas vampirescas – seja um cadáver que retorna, um corpo possuído por uma força ou entidade sobrenatural, um corpo

[21] No original: "[they] were known primarily as demonic beings who sucked the blood from young children; however, they had the power to transform themselves into beautiful young maidens in order to attract and seduce young men".
[22] *Cambridge Dictionary*. No original: "a woman who is conscious of and makes use of being attractive to men in order to get what she wants". Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/vamp>. Acesso em: 19 abr. 2017.
[23] No original: "warned maidens in their post-pubescent years not to stray from the counsel of their elders and priests and to avoid glamourous visiting strangers who would only lead to disaster".

infectado por algo inteiramente natural – há alguns pontos de convergência entre grande parte dessas entidades no mito e no folclore, que se materializaram no imaginário literário do século XVIII. Entre os pontos cruciais, podemos apontar para alguns fatos estritamente observáveis nas narrativas com as quais lidaremos nesta tese.

Em primeiro lugar, é condição essencial que o vampiro deseje e dependa da vida humana – em especial, do seu sangue – para sobreviver. Em Levítico, Deus não deixa quaisquer dúvidas sobre o destino daqueles que consomem sangue**: "**Não comereis o sangue de nenhuma carne, porque a vida de toda a carne é o seu sangue; qualquer que o comer será extirpado" (BÍBLIA, Levítico, 17:14). Ou seja, a própria condição fundamental da existência e sobrevivência do vampiro é algo condenado pela Bíblia, passível de punição divina.

Na literatura, a relação entre o humano e o vampiro mostra-se bastante peculiar uma vez que o vampiro, mesmo em sua condição de possível predador, provoca no humano um inegável senso de atração: o corpo do vampiro é ora repulsivo, ora atraente; ora temido, ora desejado; mas é sempre alvo de sua atenção, antes mesmo de ter sua natureza plenamente revelada.

Esse efeito de repulsa e atração evoca o conceito de abjeção que Julia Kristeva desenvolve em *Powers of Horror* (1982). Kristeva demonstra que o abjeto é formado a partir da desvinculação do Outro em relação ao Eu, que o nega na busca da construção de sua própria identidade, tal como o filho que, para se reconhecer como indivíduo, rejeita tudo aquilo que é associado com o corpo maternal – o sangue ou o cordão umbilical, por exemplo – identificando-os como algo repugnante. Assim, o abjeto reflete algo que já fez parte do Eu, se desdobrou, sendo negado ou rejeitado, e passou a ser considerado estranho a ele, permanecendo apenas nas camadas psíquicas subconscientes.

O abjeto traz algo de muito familiar e desperta uma atração inexplicável: ele permite um curioso vislumbre daquilo que foi reprimido. "Ele implora, preocupa, e provoca o desejo, que, ainda assim, não se deixa ser seduzido. Apreensivo, o desejo se retira; enojado, ele rejeita[24]" (KRISTEVA, 1982, p.1, tradução minha). O vampiro, na literatura, tornou-se precisamente um poderoso instrumento catalisador de vivências reprimidas e socialmente inadequadas, o que o torna fascinante. Vemos no vampiro não apenas uma manifestação do sobrenatural, mas algo que, surpreendentemente, toca no íntimo de cada indivíduo.

[24] No original: "It beseeches, worries, and fascinates desire, which nevertheless, does not let itself be seduced. Apprehensive, desire turns aside; sickened, it rejects".

Com o vampiro, o Eu se vê forçado a confrontar o abjeto: através da troca do sangue, o Eu, que se tornara independente, pode agora tornar-se "um deles", um "Outro", num processo inverso ao da desvinculação materna. Esse é um segundo ponto que une grande parte das narrativas vampirescas, válido também para nossas narrativas: a reprodução do vampiro se dá por contágio, pela troca de sangue com o vampiro. De acordo com Kristeva, "Eu experimento a abjeção apenas se um Outro está num lugar do que poderá ser o 'Eu' [...] Um Outro que me precede e me possui, e por tal possessão *me faz ser*[25]" (1982, p.10, tradução minha, grifo meu). Tal ideia funciona não somente para a imagem do cadáver, que Kristeva usa para ilustrar um corpo abjeto, mas também para pensarmos no próprio corpo do vampiro. Ao longo deste capítulo, retornaremos à ideia do corpo vampiro como fonte de abjeção durante a discussão das obras primárias que o compõem, especialmente *Carmilla*.

Uma terceira característica em comum bastante reveladora que podemos observar nas narrativas pesquisadas é o fato de que o ser vampiresco está inevitavelmente relegado ao *locus* noturno, sendo que ele não é funcional – ou apenas parcialmente – durante o dia, quando precisa repousar ou se refugiar. O fato de que o vampiro é banido da luz do dia também seria indicativo de sua natureza "maligna". Se nos voltarmos para o Gênesis na Bíblia, podemos observar que "Viu Deus que a luz era boa; e fez separação entre a luz e as trevas. Deus chamou à luz 'dia', e às trevas 'noite'" (BÍBLIA, Gênesis, 1: 4-5). Em Salmos, a noite é lembrada como sob o domínio das feras: "Fizeste as trevas, e vem a noite, na qual saem todos os animais selvagens; [...] Quando nasce o Sol, logo se recolhem e se deitam nos seus covis" (BÍBLIA, Salmos, 104: 20, 22).

Ou seja, o próprio habitat natural do vampiro carrega consigo um forte estigma de origem bíblica, que indica que criaturas da noite têm algo de ardiloso e que demandam cautela. Os versículos de Salmos acima remetem à figura noturna do *vrykolakas* grego e, claro, do vampiro como viria a materializar-se na literatura posteriormente.

Todas essas características são compartilhadas pelos vampiros para os quais olharemos nesta pesquisa. Já a forma através da qual os autores lidam com outras parafernálias comumente associadas com os vampiros – o alho, as cruzes, as estacas e os espelhos, por exemplo – vai depender fundamentalmente da função específica desempenhada pelo vampiro nas narrativas dos seus autores. É seguro afirmar, entretanto, que se o vampiro estiver

[25] No original: "I experience abjection only if an Other has settled in place and stead of what will be "me" [...] an Other who precedes and possesses me, and through such possession causes me to be".

posicionado como opositor ao cristianismo ou seus valores, ele indubitavelmente será sensível às cruzes e orações proferidas, tal como um demônio seria.

Enquanto figuras mitológicas e folclóricas podem ter desempenhado papel importante na formação da figura do vampiro literário, tal figura somente começou a tomar sua forma moderna, de fato, a partir do século dezoito. Podemos atribuir isso ao amplamente documentado fenômeno de histeria coletiva que tomou conta do Leste Europeu na época.

> Uma onda de relatos virtualmente idênticos [de supostos ataques vampirescos] tomou conta de diversas áreas do leste europeu [...]. Uma grande variedade de termos foi empregada para descrever estes seres, como variações do sérvio *vukodlak* (vindo da palavra para lobisomem). Outro termo sérvio, *vampir*, e palavras próximas (como o Russo *upyr*) se espalharam rapidamente[26] (MELTON, 1999, p.x, tradução minha).

Essas criaturas começaram a ser identificadas por termos paralelos ao sérvio *vampir* na maior parte das línguas eslávicas, como *uppyr, upyr* e *upir*, em tcheco, eslovaco e russo. De acordo com dicionários de etimologia, o termo *vampiro* na língua portuguesa – assim como ocorreu na língua inglesa – parece ter se originado a partir do termo francês *vampyre*[27], que por sua vez deriva do alemão *vampir*, que incorporou o vocábulo da língua sérvia.

Melton aponta que na Europa do século dezoito, "doenças e mortes inexplicáveis num curto período de tempo e num local específico poderiam engatilhar uma histeria coletiva em relação à presença de vampiros, resultando na exumação e destruição de inúmeros corpos[28]" (1999, p.x, tradução minha). Foi nesse clima de histeria que casos infames como os de Arnold Paole tornaram-se conhecidos. Paole era um sérvio que dizia ter sido atacado por um vampiro. Pouco depois ele veio a óbito, em 1731, e então sua vila de Maduegna viu-se em meio às mortes repentinas de diversos habitantes. Muitos sugeriram que Paole, exatamente como o *vrykolakas*, voltara dos mortos para alimentar-se dos vivos. Seu corpo foi exumado, e parecia estar em condição de preservação excepcional. Sangue foi notado em sua boca, o que, na época, foi considerado evidência de vampirismo. O corpo de Paole foi atravessado por uma

[26] No original: "A wave of virtually identical accounts [of alleged vampire attacks] swept through vast areas of Eastern Europe […]. A wide variety of terms developed for these beings, such as variations of the Serbian *vukodlak* (taken from the word for werewolf. Another term used in Serbia, *vampir* (of debated origin), and related words (such as the Russian *upyr*) also spread widely".

[27] *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis Online*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=vampiro> Acesso em: 20 abr. 2017

[28] No original: "unexplained illnesses and deaths in a particular locality could trigger a hysteria over vampires and result in the exhumation and destruction of numerous bodies".

estaca como forma de mantê-lo preso ao chão, e, durante o ato, sangue jorrou de sua boca, inflamando ainda mais as suspeitas.

Johannes Fluchinger, cirurgião da Infantaria austríaca, chocou a Europa com seus relatórios detalhados sobre o caso de Paole e outros suspeitos de vampirismo, indicando como os corpos, após exumação, pareciam estar "sobrenaturalmente conservados[29]" (MELTON, 1999, p.x, tradução minha), corados e indicando presença de sangue não coagulado. Os corpos frequentemente "gemiam" ao serem penetrados pela estaca, aparentando notável desconforto. Atualmente, legistas rapidamente iriam refutar tal tipo de "evidência", indicando que o "gemido" resulta do deslocamento de ar que ocorre com a penetração, e que a presença de sangue não coagulado não é incomum em cadáveres recentes. Há centenas de anos, entretanto, as histórias se espalharam rapidamente do Leste Europeu para toda Europa.

Uma vez que as superstições chegaram no Oeste, elas logo começaram a ser incorporadas pelo imaginário literário, primeiramente em poemas e contos, depois em novelas, e, finalmente, nos romances.

1.2 **Poética das trevas: incursões vampirescas na poesia oitocentista**

> Andai em Espírito, e não cumprireis a cobiça da carne. Porque a carne luta contra o Espírito, e o Espírito contra a carne; [...] os que tais atos praticam não herdarão o reino de Deus.
>
> *Gálatas 5: 16-22*

O vampiro encontrou na poesia romântica, em voga nos séculos XVIII e XIX, um cenário ideal para ser trazido (de volta) à vida, uma vez que a estética romântica objetivava a erupção de sentimentos que muitas vezes eram caóticos ou provocantes – a dor, a angústia, o amor, o medo. O ideal de beleza romântico era algo que evocava o sublime, que "estimulava poderosas emoções de terror e espanto, [...] oferecendo um vislumbre de um poder infinito e

[29] No original: "Unnaturally fresh".

impressionante, indicativos de uma força metafísica além da razão e compreensão humana[30]" (BOTTING, 1996, p.4, tradução minha), abrindo, assim, espaço para manifestações sobrenaturais que não poderiam ser explicadas racionalmente. A beleza romântica não pretendia conformar ou confortar; ela é tingida por sentimentos que abalam, perturbam.

Assim como a estética gótica – onde o vampiro encontraria, um século depois, um lar definitivo nos romances – a poesia romântica buscava retratar emoções humanas que iam além da superfície, podendo revelar as características primitivas, instintuais que se escondiam por trás das máscaras sociais que eram vestidas todos os dias. Muito da escrita romântica e da gótica se dá justamente a partir do momento em que essas amarras sociais são suspensas e, assim, aquilo que estava reprimido retorna, tomando conta do sujeito por inteiro.

Uma das vozes mais proeminentes da poesia romântica inglesa – e que se tornou singularmente importante para a popularização da figura do vampiro literário na Europa – foi Lord Byron, com seu poema "The Giaour", de 1813. Byron também viria a se tornar um modelo para o vampiro Lord Ruthven de "The Vampyre" (1819), conto de seu amigo John Polidori.

"The Giaour" é frequentemente visto como produto das viagens de Byron pela Europa, alguns anos antes de sua publicação. Byron se familiarizou com costumes da Europa Oriental, incluindo a crença nos vampiros, a qual acabou incorporando em sua narrativa. O poema conta, através de múltiplas vozes, a história de Leila, que decide escapar com seu amante (o *giaour*, derivado da palavra turca para "infiel", ou também "aquele que não crê"), o que causa a ira de Hassan, a quem Leila era prometida. Hassan ordena o assassinato de Leila, e se livra do corpo atirando-o ao mar. O *giaour*, dominado pelo ódio, se vinga do assassinato matando Hassan, e por seu ato de vingança, crê-se que ele irá retornar, após sua morte, como um vampiro.

> Serás enviado à Terra como vampiro/ Teu corpo será de teu sepulcro erguido/ Para pavorosamente assombrar o lugar que chamaras de lar/ E o sangue de tua raça sugar/ Lá, de tua filha, de tua irmã, de tua mulher/ À meia noite drenarás o líquido vital/ E ainda que odeies tal banquete mortal/ Terás de fazê-lo para saciar teu lívido corpo imortal/ Tuas vítimas, se à morte trouxeres/ Terão como pai o demônio que és/ Pois

[30] No original: "Stimulated powerful emotions of terror and wonder, […] offered a glimpse of infinity and awful power, intimations of a metaphysical force beyond rational knowledge and human comprehension".

> tal como amaldiçoado és, amaldiçoadas serão (BYRON, 1960, p.259, tradução minha)[31].

O poema teve um notável alcance e jogou luz sobre a figura do vampiro, que já surge aqui como uma figura reconhecível pelo leitor contemporâneo: temos o retorno da tumba, seguido da assombração do vilarejo de origem e do alimentar-se do sangue humano ao cair da noite. A propagação da maldição também se faz uma vez que o *giaour* faça suas vítimas: "tal como amaldiçoado és, amaldiçoadas serão". Esses paralelos evidenciam a ligação entre o folclore, a superstição e o consequente surgimento do vampiro literário.

Byron iria, mais tarde, revisitar o tema em seu "Fragment of a Novel", publicado inacabado e sem sua autorização em 1819. O fragmento descreve a viagem do narrador com a companhia de um homem mais velho para a Turquia. O último torna-se cada vez mais fraco durante a viagem e acaba morrendo. Ele é enterrado em um cemitério turco e, de acordo com Polidori, teria sido a intenção de Byron que o homem voltasse à vida como um vampiro.

Outro poeta romântico inglês que não podemos deixar de mencionar é Samuel Taylor Coleridge, cujo poema, "Christabel" (um extenso poema dividido em duas partes, publicado originalmente em 1816, inacabado) ecoa muitos dos temas com os quais lidaremos ao longo deste capítulo. Primeiramente, é preciso apontar para o fato de que não há uma referência explícita ao vampiro no poema de Coleridge – isso é, a palavra "vampiro" em si não aparece – mas há uma série de paralelos relevantes, suficientes para que seja frequentemente sugerido que o autor Sheridan Le Fanu, de *Carmilla*, teria "feito a mesma interpretação [vampiresca] do poema de Coleridge[32]" (NETHERCOT, 1949, p.32, tradução minha), sendo este sua "principal inspiração" (SILVA, 210, p.240). De fato, há claros pontos de convergência entre as narrativas, como observaremos oportunamente.

Christabel é uma jovem que vive com seu pai em um castelo rodeado por uma densa floresta. O ambiente seguro e vigiado do castelo é construído em oposição à floresta, espaço caracterizado por "seu mau augúrio" (COLERIDGE, 2010, p.259), marcado pela "mácula" (COLERIDGE, 2010, p.260); um espaço por onde o profano pode aflorar. O poema se inicia

[31] No original: "On Earth as vampire sent / Thy corpse shall from its tomb be rent:/ Then ghastly haunt thy native place,/ And suck the blood of all thy race;/ There from thy daughter, sister, wife,/ At midnight drain the stream of life;/ Yet loathe the banquet which perforce/ Must feed thy livid living corse:/ Thy victims ere they yet expire/ Shall know the demon for their sire,/ As cursing thee, thou cursing them"

[32] No original: "[It seems possible that Le Fanu] had made the same interpretation of Coleridge's poem [a vampire story]".

“ao meio da noite, no relógio do castelo [...], a lua cheia brilha, reluzente e clara” (COLERIDGE, 2010, p.241), o que faz o narrador perguntar-se “o que faz a dama pelo bosque à alta noite, a duzentos passos da muralha do castelo?” (COLERIDGE, 2010, p.242), fora dos limites do seguro. A jovem rezava, aos pés de um carvalho, pelo cavalheiro com o qual havia sonhado casar-se, na noite anterior. Lá, ela encontra Geraldine, “uma formosa senhorita”, “de uma beleza sem igual” (COLERIDGE, 2010, p.243), que diz ter sido capturada por um grupo de homens e amarrada à enorme árvore sob a qual Christabel rezava. Imediatamente, Christabel convida a jovem para passar a noite em sua companhia no castelo.

Uma vez no castelo, Christabel agradece à Virgem Maria por ter possibilitado que Geraldine fosse encontrada, mas esta se recusa a ecoar o agradecimento daquela, afirmando que “tais tormentos mal consigo expressar” (COLERIDGE, 2010, p.246). Em seu quarto, Christabel revela à nova amiga que sua mãe falecera ao dar a luz, ao que Geraldine, tomada subitamente por uma voz alterada, responde: “Fora, mãe morta, mãe desgarrada!/ Com meus poderes posso afugentá-la[...]/ Este é meu momento – ainda que dela seja alma guardiã, fora, mulher, fora!” (COLERIDGE, 2010, p. 248). Christabel se apieda da moça, imaginando que o grande trauma causou tal comportamento incomum. Pouco antes de dormir, elas se despem, e Christabel percebe uma estranha deformidade no seio de Geraldine, “uma visão de sonho, não há palavras para ela!” (COLERIDGE, 2010, p.249). Deitando-se ao lado de Christabel em sua cama, Geraldine anuncia, como que em canção de ninar:

> Dentro deste peito existe uma maldição
> Que é senhora de tuas palavras, Christabel!
> Tu agora sabes, e saberás no dia de amanhã,
> A marca de minha vergonha, o selo desta dor;
> Mas tua luta é vã,
> A tuas palavras,
> Ninguém dará ouvidos,
> Apenas que na floresta escura,
> Tu escutaste um triste lamento,
> E encontraste uma donzela de beleza sem par;
> E a trouxeste contigo por amor e caridade,
> Para dar-lhe guarida e protege-la nesta fria noite (COLERIDGE, 2010, p.250).

Christabel não consegue conter-se e toca no seio de Geraldine, caindo em um sono profundo logo depois. Um pacto íntimo havia se estabelecido – em poucas horas, a criatura de natureza obscura se encontrava nua e dividindo a cama da inocente Christabel. Desde sua introdução em um ambiente noturno relegado “às feras” à sua recusa em proferir palavras religiosas ou ao tentar espantar o espírito protetor da mãe de Christabel, Geraldine é uma

criatura – exatamente como será a vampira, como foi a lamia – posicionada antagonicamente ao sagrado, que é amaldiçoada, e parece estar determinada em propagar tal maldição.

No dia seguinte, Geraldine está bem mais disposta e Christabel acorda do que parece ter sido um transe. Prontamente, Christabel a leva para conhecer seu pai, que recebe a nova hóspede com grande alegria e atenção. Sir Leonine, o pai de Christabel, pede para que Bracy, o bardo, leve a moça imediatamente de volta para seu lar, mas o mesmo se recusa pois

> Hoje essa viagem não terei começado,
> Tão estranho sonho essa noite me ocorreu [...]
> Em meu sonho eu vi uma pomba,
> Pássaro gentil, que sei que tanto amas,
> E chamas pelo nome de tua própria filha [...]
> Me curvei para a pomba tomar em minhas mãos,
> Quando Oh! Vi uma cobra verde e luzente;
> Verde como a grama em que descansava,
> Perto da cabeça da pomba ela se curvava. [...]
> E assim, nesse mesmo dia,
> Com a música de uma canção sagrada,
> A floresta percorro para desfazer qualquer mácula (COLERIDGE, 2010, p.259-260).

Aqui, encontramos uma oposição particularmente significativa, entre a "pomba branca" – que, no sonho de Bracy, também se chamava Christabel – e a "cobra", personificada na antagonista, que estrangula e sufoca a indefesa ave. Tal imagem de Geraldine é imediatamente evocativa da figura da lamia grega, precursora do vampiro literário; da mesma forma, há claras reverberações bíblicas no sonho do bardo. De um lado, temos a serpente, astuta e tentadora, ligada à figura de Satanás (Apocalipse 12: 7-9), e do outro, a imagem da pomba branca, que alude à paz e à pureza, uma forma através da qual o próprio Espírito divino desceu do céu (João 1: 32). Geraldine não é retratada como serpente apenas no sonho de Bracy, entretanto; em determinado momento, ao olhar de relance para Christabel, seus olhos são descritos como "olhos de uma serpente, e com algo de malícia e ainda mais de horror[33]" (COLERIDGE, 2010, p.260), o que faz a jovem entrar num transe e falar, ela mesma, usando estranhos sons sibilantes. Era o início de um "contágio".

Infelizmente, "Christabel" permaneceu inacabado. Das cinco partes que Coleridge imaginava compor, apenas duas viriam a ser publicadas, de forma que não podemos afirmar ao certo que desfecho o poema revelaria. Ainda assim, "Christabel" nos é de grande valia,

[33] No original: "A serpent's eye, and with somewhat of malice"

pois faz uma clara justaposição entre a noção de pecado e mal com a devoção e religiosidade, assim como alude à ameaça da pureza pela sexualidade, pela malícia presente em Geraldine, que se deita, nua, na cama com a jovem, e a convida ao toque, contagiando-a. Todos esses temas serão não apenas revisitados como também expandidos, entretanto, em nossa discussão de *Carmilla*, o que nos permitirá minimamente vislumbrar os caminhos pelos quais Coleridge poderia ter seguido.

Outra significativa voz poética oitocentista que precisamos ressaltar pois faz uso da imagem da vampira – de maneira bem mais direta que o poema de Coleridge – é a do poeta francês Charles Baudelaire que, em 1857, publica o poema "As Metamorfoses do Vampiro" como parte integrante de seu livro *As Flores do Mal*. O poema foi um dos seis – dentre os cem que compunham o livro – que foram considerados um ataque direto à moral; devido a eles, Baudelaire e a editora foram multados e uma nova versão de *Fleurs du Mal* teve de ser lançada.

> E no entanto a mulher, com lábios de framboesa,
> Coleando qual serpente ao pé da lenha acesa,
> E o seio a comprimir sob o aço do espartilho,
> Dizia, a voz imersa em bálsamo e tomilho:
> - "A boca úmida eu tenho e trago em minha ciência
> De no fundo de um leito afogar a consciência.
> Sou como, a quem vê sem véus a imagem nua,
> As estrelas, o sol, o firmamento e a lua!
> Tão douta na volúpia eu sou, queridos sábios,
> Quando um homem sufoco à borda dos meus lábios,
> Ou quando o seio oferto ao dente que mordisca,
> Ingênua ou libertina, apática ou arisca,
> Que sobre tais coxins macios e envolventes
> Perder-se-iam por mim os anjos impotentes!" (BAUDELAIRE, 1964, p. 200)

O poema retrata o encontro inebriante entre o narrador e uma mulher que, exalando sexualidade ("tão douta na volúpia eu sou"), encanta o narrador com seus dotes físicos (os "lábios de framboesa", "o seio a comprimir", "a boca úmida"). O fato da mulher, naquele contexto, exercer seu poder sexual sobre o homem tão aberta e naturalmente ("quando o seio oferto ao dente que mordisca", "ingênua ou libertina", "perde-se-iam por mim os anjos impotentes") leva o leitor a crer que se trata de uma prostituta; entretanto, a continuação do poema revela que a mulher apresenta uma outra face oculta.

> Quando após me sugar dos ossos a medula,
> Para ela me voltei já lânguido e sem gula

> À procura de um beijo, uma outra eu vi então
> Em cujo ventre o pus se unia à podridão!
>
> Os dois olhos fechei em trêmula agonia,
> E ao reabri-los depois, à plena luz do dia,
> A meu lado, em lugar do manequim altivo,
> No qual julguei ter visto a cor do sangue vivo,
> Pendiam do esqueleto uns farrapos poeirentos,
> Cujo grito lembrava a voz dos cata-ventos
> Ou de uma tabuleta à ponta de uma lança,
> Que nas noites de inverno ao vento balança (BAUDELAIRE, 1964, p. 200)

Após o encontro sexual, já à luz do dia, o narrador, fraco, percebe uma outra no lugar da mulher cujos atributos físicos o atraíram: um corpo com atributos cadavéricos ("em cujo o ventre o pus se unia à podridão", "pendiam do esqueleto uns farrapos poeirentos"). Mais uma vez, a cena nos remete à imagem da Lamia, que usava sua beleza para encantar e então atacar os jovens rapazes, revelando sua verdadeira natureza. O poema traz também uma referência notável às *lamiae* quando indica que a mulher estava "coleando qual serpente ao pé da lenha acesa"; a serpente, vide a figura 1, está frequentemente associada à figura ambígua da Lamia.

> Para o homem da segunda metade do século dezenove [...], parecia que os prazeres carnais deveriam ser pagos com a morte. [...] A fome da besta estava na genitália da mulher, e a fome era por sangue. A relação carnal com a mulher bestial [...] trazia à tona a besta enterrada no homem. A junção da mulher bestial com a besta que ela revela no homem só resultaria numa prole de humanos animais, criaturas malignas de um passado distante que voltam para assombrar a civilização[34] (DIJKSTRA, 1986, p. 334-335, tradução minha).

Temos aqui uma correspondência entre a mulher que se permite experienciar os prazeres carnais e o conceito de maligno. A sexualidade feminina não é só indesejada, como também deve ser temida: ela é infecciosa, tal qual uma doença venérea, ou tal qual o próprio vampiro. Afinal, o grande perigo que reside por trás do vampiro, talvez, não é o fato de que ele possa nos transformar em algo diferente, mas sim, nos transformar em algo que já somos, e que tentamos esconder de nós mesmos.

Entre a atração e a repulsa, a figura abjeta da vampira, sexualmente predatória e potencialmente catalisadora de desejos reprimidos, já é feita manifesta na poesia de

[34] No original: "For the men of the second half of the nineteenth century […] it seemed that the pleasures of the body were to be paid for with death. […] The hunger of the beast was in her [the woman's] loins, and the hunger of the beast was the hunger for blood. Woman's bestial couplings […] brought out the beast in man. The conjoining of bestial woman with the remnant of the beast in man could ony spawn human animals, evil creatures from the distant past coming back to haunt civilization".

Baudelaire; entretanto, tal figura se consolidará plenamente na literatura em prosa de língua inglesa com a novela *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, que desempenhou papel fundamental dentro da literatura vampiresca. A novela apresenta ideias que serão frequentemente recuperadas e desenvolvidas por obras futuras, incluindo o próprio *Drácula* de Bram Stoker, e, por isso, torna-se um importante objeto de análise e referência para esta tese.

1.3 **Desejo e perversidade: a introdução da sexualidade como catalisadora do mal na prosa oitocentista**

> A transgressão fala ao perverso no íntimo do coração. [...] As palavras de sua boca são malícia e engano; deixou de ser prudente e de fazer o bem. Na cama, maquina o mal.
>
> *Salmos 36: 1; 3-4*

A era vitoriana, que no Reino Unido se estendeu desde 1837 até 1901 com a morte da rainha Vitória, tornou-se amplamente conhecida pela validação de um código de moralidade conservador, promovido por grupos protestantes que "censuravam virtuosamente a materialidade nos outros[35]" (ABRAMS, 2000, p.739, tradução minha). A "materialidade" a que Abrams se refere é indicativa de quaisquer assuntos que se opunham à vida espiritual e ao divino – ou seja, assuntos, interesses e prazeres mundanos, do corpo.

Tal código teve uma importância fundamental no estabelecimento de uma conduta social que aparentasse ser impecável, demonstrando baixa tolerância a tópicos de origem sexual e também uma "intensa preocupação com a inocência feminina – ou, como diriam os críticos, com a ignorância feminina[36]" (ABRAMS, 2000, p.740, tradução minha). O asceticismo vitoriano ditava as formas pelas quais a classe média deveria se comportar publicamente, e a partir dele, valorar não só a si próprios como também – e talvez principalmente – os outros.

[35] No original: "righteously censorious of worldliness in others"
[36] No original: "intense concern for female innocence – or, as its opponents contended, female ignorance"

Paralelamente a esse austero código de conduta social como pano de fundo, temos o crescimento significativo da popularidade dos romances góticos, que frequentemente lidavam com a ruptura do ideal de sociedade ordenada que a Era vitoriana ditava. Fosse o objetivo questionar esses valores – "incertezas sobre a natureza do poder, da lei, da sociedade, da família e da sexualidade dominam a ficção gótica; elas se ligam a ameaças maiores de desintegração que se manifestam numa revolução política[37]" (BOTTING, 1996, p.5, tradução minha) – ou tentar reforçá-los – "a escrita gótica tornou-se uma poderosa forma de se reestabelecer os valores da sociedade, da virtude e da propriedade: a transgressão, que ocorre ao se atravessar limites sociais ou estéticos, serve para sublinhar a importância desses limites[38]" (BOTTING, 1996, p.7, tradução minha) – a ficção gótica se posicionou como um gênero instigante, uma vez que lidava, através de seus monstros, fantasmas, vampiros e outras criaturas que desafiavam a imaginação, com ansiedades fundamentalmente ancoradas na realidade, sempre variando de acordo com as necessidades de determinado espaço social.

Na introdução de seu livro *The Gothic*, Punter e Byron afirmam que "é possível apontar a presença de certos temas – os vampiros, por exemplo [...] passaram a ser reciclados no corpo textual do gótico"[39] (2004, p.xix, tradução minha). O gótico revelou-se, de fato, como um local propício para a proliferação dos vampiros: fora o apreço por castelos medievais e ícones de um passado sombrio e supersticioso, a figura compartilha com o gênero não só sua tendência inata à transgressão, como também a habilidade de estar continuamente se reinventando.

Uma das grandes transgressões do vampiro em relação à era vitoriana tem a ver com fato de que esta promove grande inflexibilidade dos papeis de gênero. A mulher ideal, antes do casamento, deveria ter uma conduta social impecável, resguardando-se de quaisquer "impulsos" que pudessem a desviar do seu caminho natural: o casamento e a família. Ao sair do lar de seus pais – e do controle dos mesmos – ela se submetia ao seu marido, conservando a estrutura patriarcal intacta. Seu intelecto era reservado para os mais próximos, desde que não ameaçasse ou perturbasse o homem a qual estava submetida. A mulher vampira imediatamente subvertia tal ordem estabelecida; criamos assim uma dualidade entre

[37] No original: "uncertainties about the nature of power, law, society, family and sexuality dominate Gothic fiction. They are linked to wider threats of disintegration manifest most forcefully in political revolution"
[38] No original: "Gothic writing became a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity […]. Gothic novels often adopt this cautionary strategy".
[39] No original: "one can also point to the extraordinary persistence of certain motifs – the vampires, for example […] these motifs seem to be recycled in the 'Gothic textual body'"

> a virgem e a prostituta; a santa e a vampira – duas designações para uma única oposição dualística: de um lado, a da mulher como eterna e exclusiva propriedade privada do homem; e do outro lado, sua transformação, que parte da negação dos direitos de propriedade do homem sobre ela[40] (DIJKSTRA, 1986, p.334, tradução minha).

É possível sugerir, assim, que foi justamente a partir da aparente rigidez vitoriana em relação à sexualidade e aos papéis de gênero que os vampiros que surgiram durante essa época foram tão intrinsecamente relacionados ao cruzamento de tais fronteiras, consideradas "proibidas"; as vampiras oitocentistas são expressamente tudo aquilo que o ideal de mulher vitoriano não deve ser.

Olhemos primeiramente para *Carmilla*, obra de Le Fanu que pavimentou o caminho para outras obras literárias como *Drácula*, trazendo à tona de forma explícita o componente sexual latente dos vampiros e explorando meticulosamente o erótico reprimido que vem à luz através do contato com as criaturas da noite.

A novela se inicia evocando claramente um *locus* bastante recorrente nas primeiras narrativas góticas (e, também, de forma notória, o próprio poema "Christabel"): nossa narradora, Laura, uma jovem de 19 anos, descreve o castelo onde vive com o pai como sendo "uma residência feudal [...] nada poderia ser mais pitoresco ou solitário. Ele se localiza próximo a uma floresta[41]" (LE FANU, 2005, p.11, tradução minha[42]). O cenário de Le Fanu remete à estética de um passado medieval, bárbaro e supersticioso, mas que naquele local, continua presente. Como Laura morou toda sua vida em um castelo rodeado apenas por capelas, ruínas e vilarejos desertos, sua existência sempre foi solitária, totalmente controlada por seu pai – sua mãe havia morrido, assim como a de Christabel – e regulada por suas governantes, suas únicas companhias femininas.

Laura relembra um episódio ocorrido em sua infância que provocou "uma impressão terrível"[43] em sua mente (LE FANU, 2005, p.4), tornando-se uma de suas primeiras

[40] No original: "the virgin and the whore, the saint and the vampire – two designations for a single dualistic opposition: that of woman as man's exclusive and forever piable private property, on the one hand; and her transformation, upon her denial of man's ownership rights to her".
[41] No original: "a feudal residence […] nothing can be more picturesque or solitary. It stands on a slight eminence in a forest"
[42] Doravante, todas as citações da obra tem tradução minha.
[43] No original: "a terrible impression"

lembranças. Durante uma noite, quando tinha seis anos de idade, Laura acordou em um dos cômodos do castelo sozinha; sentindo-se negligenciada, começou a chorar, até que percebeu subitamente a presença de uma desconhecida figura feminina ao pé de sua cama.

> Ela acariciou-me com suas mãos, deitou-se ao meu lado na cama, trouxe-me para si, sorrindo; eu me senti imediata e maravilhosamente confortada, e caí no sono novamente. Fui acordada por uma sensação que parecia como se duas agulhas tivessem sido enfiadas profundamente em meu peito ao mesmo tempo, e chorei alto[44] (LE FANU, 2005, p.14).

O episódio trouxe à Laura um tipo de medo que até então não existia: o medo de estar sozinha à noite, que demoraria anos para ser esquecido. Laura tinha plena consciência do fato de que o encontro havia sido real e não apenas um pesadelo, ainda que mais ninguém no castelo tenha visto tal mulher ou atestado a possibilidade de que tal evento tivesse de fato ocorrido. A razão pela qual Laura compartilha tal relato com o leitor consiste no fato de que tal figura do passado retorna no presente de forma completamente inesperada.

Após um acidente envolvendo uma carruagem nas proximidades do castelo, o pai de Laura voluntaria-se para cuidar de uma jovem que se encontrava desacordada. Sua mãe, que estava em uma importante e misteriosa "missão", concorda em deixá-la no castelo, desde que não fossem feitas quaisquer perguntas que pudessem perturbar sua filha ou colocá-la em risco, uma vez que sua jornada era secreta. Com a palavra do pai de Laura, a mãe da jovem retorna à carruagem, fazendo da filha a mais nova hóspede do castelo. Laura aproxima-se da jovem e relata:

> Eu vi o mesmo rosto que me visitou naquela noite na minha infância, que permaneceu forjado em minha memória, e que foi por tantos anos tão frequentemente objeto de terror, quando ninguém podia suspeitar no que eu estava pensando. O rosto era belo, gracioso, e quando o admirei pela primeira vez, tinha exatamente a mesma expressão melancólica[45] (LE FANU, 2005, p.35-36).

[44] No original: "She caressed me with her hands, and lay down beside me on the bed, and drew me towards her, smiling; I felt immediately delightfully soothed, and fell asleep again. I was wakened by a sensation as if two needles ran into my breast very deep at the same moment, and I cried loudly"

[45] No original: "I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which remained so fixed in my memory, and on which I had for so many years so often ruminated with horror, when no one suspected of what I was thinking. It was pretty, even beautiful, and when I first beheld it, wore the same melancholy expression"

A experiência traumática de Laura, reprimida e esquecida, retorna de uma só vez com todas as sutilezas de quando a experienciou originalmente no exato momento em que olha para Carmilla, a jovem sob os cuidados temporários de seu pai. Quando recobre a consciência, Carmilla também a reconhece: "Há doze anos, em sonhos ou na realidade, eu certamente a vi. Eu nunca esqueceria seu rosto, ele permaneceu diante de meus olhos desde então[46]" (LE FANU, 2005, p.36).

O reconhecimento mútuo traz um sentimento de intimidade e uma profundidade quase instantânea ao relacionamento das jovens. Se, por um lado, Laura experimenta inicialmente um estranhamento por estar ao lado da figura que a assombrou há tantos anos, por outro lado, a presença cativante de Carmilla logo quebra a barreira inicial e a deixa à vontade.

> "Não sei qual de nós deveria ter mais medo da outra", disse ela, sorrindo – "se você não fosse tão bela, eu acho que teria muito medo de você [...]; em todo caso, parece que nós estávamos destinadas, desde a infância, a ser amigas. Pergunto-me se você se sente *estranhamente* atraída por mim como me sinto por você: nunca tive uma amiga – será que terei uma agora?", suspirou ela, seus belos olhos fixos em mim de forma simplesmente apaixonante[47] (LE FANU, 2005, p.35-36, grifo meu).

Toda a descrição que uma personagem faz da outra é permeada pelo efeito da beleza da outra nelas próprias. Enquanto tal dinâmica se fazia presente sutilmente no poema de Coleridge, com breves alusões à beleza da anfitriã e da hóspede, aqui, as personagens falam abertamente sobre tal efeito. Na passagem anterior, Laura fala sobre o poder dos olhos de Carmilla sobre si; ela também nota que "seu sorriso e suas bochechas com covinhas eram deliciosamente bonitas[48]" (LE FANU, 2005, p.18). Já Carmilla admite que "te vi como te vejo agora; uma linda jovem, com cabelos dourados e enormes olhos azuis, e lábios – seus lábios – como os vejo aqui. Sua aparência me ganhou[49]" (LE FANU, 2005, p.19). Quando dividindo o mesmo espaço, uma é sempre o ponto focal do olhar da outra; podemos perceber uma inegável e mútua atração.

---

[46] No original: "Twelve years ago, in vision or reality, I certainly saw you. I could not forget your face. It has remained before my eyes ever since"

[47] No original: "I don't know which should be most afraid of the other", she said, again smiling – "If you were less pretty I think I should be very much afraid of you [...]; at all events it does seem as if we were destined, from our earliest childhood, to be friends. I wonder whether you feel as strangely drawn towards me as I do to you: I have never had a friend – Shall I find one now?" She sighed, and her fine eyes gazed passionately on me".

[48] No original: "It [her smile] and her dimpling cheeks were now delightfully pretty"

[49] No original: "I saw you as I see you now; a beautiful young lady, with golden hair and large blue eyes, and lips— your lips—you as you are here. Your looks won me"

Entretanto, como essa atração não poderia ser processada como tal no contexto patriarcal e heteronormativo do século dezenove, nos deparamos com o uso da palavra "estranhamente" para descrever a atração que as personagens sentiam. Em *Our Vampires, Ourselves* (1995), Nina Auerbach aponta para o fato de que "estranho[50]" é justamente o eufemismo usado pelo poeta e romancista vitoriano Algernon Swinburne para falar do amor lésbico (p.40, tradução minha). A ideia de estranho também nos remete de forma bastante significativa a Freud, que o identifica como "aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar" (2006, p. 238).

O estranho não opera simplesmente dentro do desconhecido, como também remete a algo vagamente familiar que retorna e causa uma sensação desconfortante – exatamente o que Laura experiencia ao reencontrar Carmilla – ocorrendo "quando passamos a rever as coisas, pessoas, impressões, eventos e situações que conseguem despertar em nós um sentimento de estranheza, de forma particularmente poderosa e definida" (FREUD, 2006, p. 244). A análise psicanalítica de Freud alinha a estranheza causada por esse retorno ao processo de repressão ocorrido**.**

> todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho [...] esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo da repressão (FREUD, 2006, p.258)

O sentimento inicial de estranheza de Laura é causado pela peculiar familiaridade e consequente intimidade quase confessional que o retorno da experiência infantil provoca. Com o passar dos dias, a relação de Laura e Carmilla torna-se cada vez mais íntima, passando da impressão obtida meramente através do olhar para o toque. Para Laura, o toque de Carmilla revela-se inebriante, e, ao mesmo tempo, desconcertante. Quando estavam abraçadas, Laura afirma que

> suas palavras murmuradas soavam como uma canção de ninar nos meus ouvidos, fazendo da minha resistência inicial algo hipnótico, e só me recuperava quando ela

[50] No original: "strange".

> tirava seus braços de mim. Nesses momentos misteriosos, eu não gostava dela. Experimentei uma *estranha* e tumultuada agitação que foi *prazerosa*, às vezes, misturada com um vago sentimento de *medo e repugnância*[51] (LE FANU, 2005, p. 45-46, grifos meus).

Carmilla é uma figura abjeta, nos termos de Kristeva: representa o algo de familiar que foi reprimido e retorna causando não apenas desejo como também aversão. Ela é catalisadora de um sentimento que já existia em Laura, mas que só veio à luz com sua presença. O abjeto, afinal, "perturba a identidade, o sistema, a ordem. É aquilo que não respeita fronteiras, posições, regras. É o entre-lugar, o ambíguo[52]" (KRISTEVA, 1982, p.4, tradução minha).

Pois assim, a figura abjeta da vampira perturba aqueles lugares rígidos, em oposição binária, nos quais a mulher se via confinada pela sociedade patriarcal: a mulher ideal, virgem, virtuosa e santa; e a mulher transgressora, prostituta, vampira. Podemos observar o mesmo padrão repercutir em "Christabel" e "As Metamorfoses do Vampiro", onde não havia espaço para um "entre-lugar", para a ambiguidade. Em seu popular guia *Married Life and Happiness* (1922), o chefe do departamento de doenças genitais e urinárias do Bronx Hospital explicava que há um tipo de mulher que demanda cautela, pois ela representa

> um grande perigo não só para a saúde como também para a própria vida do marido. Refiro-me à mulher hipersexualizada, à esposa cuja sexualidade é excessiva. Para ela, a denominação 'vampira' se aplica em seu sentido literal. Assim como a vampira suga o sangue de suas vítimas enquanto dormem [...], a mulher-vampira suga a vida e a vitalidade de seu parceiro – ou vítima[53] (ROBINSON, 1922, p.90, apud DIJKSTRA, 1986, p. 334, tradução minha).

Uma mulher que se permitia os prazeres e sensações eróticas era uma mulher ameaçadora principalmente pelo fato de que poderia levar a uma quebra de paradigmas considerados imperdoáveis – o ideal masculino da mulher ideal como "virginal", a submissão

[51] No original: "Her murmured words sounded like a lullaby in my ear, and soothed my resistance into a trance, from which I only seemed to recover myself when she withdrew her arms. In these mysterious moods I did not like her. I experienced a strange tumultuous excitement that was both pleasurable, ever and anon, mingled with a vague sense of fear and disgust"

[52] No original: "[abjection] disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous"

[53] No original: "a great danger to the health and even the very life of her husband. I refer to the hypersensual woman, to the wife with an excessive sexuality. It is to her that the name 'vampire' can be applied in its literal sense. Just as the vampire sucks the blood of its victims in their sleep […], so does the woman vampire suck the life and exhaust the vitality of her male partner- or victim"

completa ao patriarcado, a monogamia. Em seu texto "The Erotic as Power" (1997), Audre Lorde afirma que a experiência erótica se encontra entre

> o início de nossa apreensão do 'eu' e o caos de nossos sentimentos mais poderosos. É uma sensação de satisfação interna que, uma vez experimentada, sabemos que podemos almejar. Ao ter experimentado a completude desse sentimento e reconhecer seu poder, em honra e respeito a nós mesmos, não podemos esperar nada menos que isso[54] (LORDE, 1997, p.278, tradução minha).

A realização do erótico, para Lorde, implicava não apenas em exercer a sexualidade, como também em um empoderamento – um senso de apropriação do próprio corpo; corpo esse que, no século XIX, pertencia ao pai, ou ao marido da mulher. É possível notar o quanto a presença de Carmilla é capaz de perturbar a ordem natural das coisas apenas pelo fato de ser uma mulher que se permite sentir prazer através das sensações do corpo, independente do fato de que Carmilla é, afinal, uma vampira.

Quando Carmilla finalmente penetra a carne da amiga – indo, assim, além do que foi possível observar na narrativa incompleta de "Christabel" – o que Laura experiencia é algo que não pode ser descrito como nada menos que orgástico.

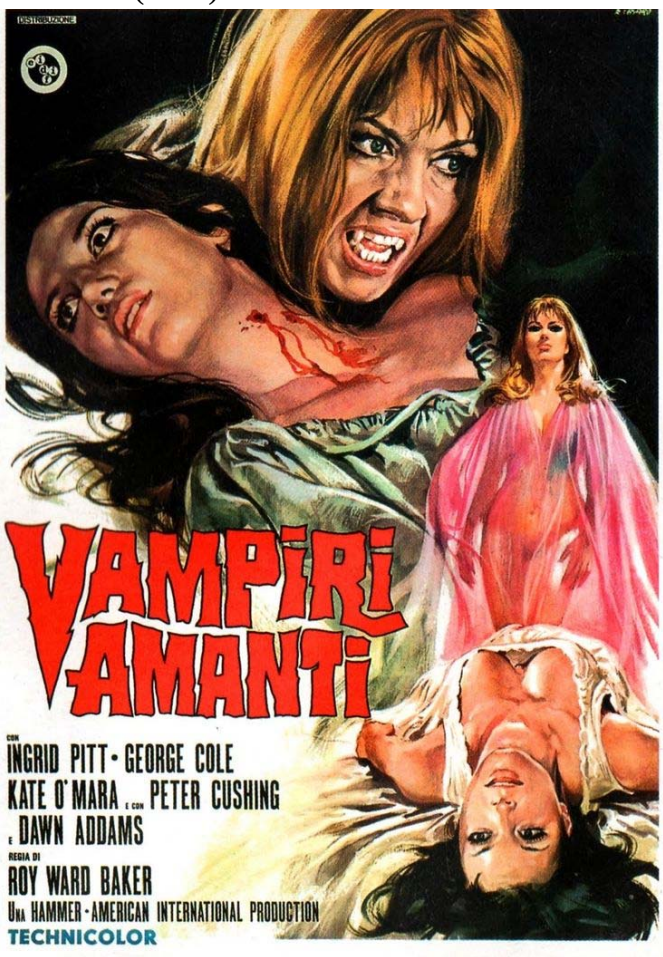
> Por vezes, vinha uma sensação como se uma mão deslizasse suavemente ao longo de meu rosto e pescoço. Às vezes era como se lábios quentes me beijassem demorada e amorosamente, até que atingissem minha garganta, mas ali a carícia se detinha. Meu coração batia mais rápido, minha respiração subia e descia rapidamente e ofegava plenamente. Um soluço, que cresceu em uma sensação de estrangulamento, transformou-se numa convulsão horrível, em que meus sentidos me abandonaram e fiquei inconsciente[55]" (LE FANU, 2005, p.77).

Carmilla é essencialmente uma mulher empoderada, uma vez que permite-se viver sob o princípio do prazer; isso é, sob a concretização do desejo de gratificação, ao invés de sua

[54] No original: "the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings. It is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced, we know we can aspire. For having experienced the fullness of this depth of feeling and recognizing its power, in honor and self respect we can require no less of ourselves"
[55] No original: "Sometimes there came a sensation as if a hand was drawn softly along my cheek and neck. Sometimes it was as if warm lips kissed me, and longer and longer more lovingly as they reached my throat, but there the caress fixed itself. My heart beat faster, my breathing rose and fell rapidly and full drawn; a sobbing, that rose into a sense of strangulation, supervened, and turned into a dreadful convulsion, in which my senses left me and I became unconscious"

contínua repressão. O perigo que representa para a sociedade foi feito manifesto: Laura vislumbrou o que é o erótico através do contato físico com a vampira.

Figura 2 - Poster de *Carmilla: A Vampira de Karnstein* (1970).



A arte italiana da adaptação cinematográfica, assim como seu título, evidenciam a sexualidade homoerótica presente na obra.

Fonte: *Wrong side of the Art.* Disponível em: <http://wrongsideoftheart.com/wp-content/gallery/posters-v/vampire_lovers_poster_02.jpg> Acesso em:10 set. 2017

Freud afirma que "a nossos olhos, os *demônios são desejos maus e repreensíveis*, derivados de impulsos instintuais que foram repudiados e reprimidos [...] Nós simplesmente eliminamos a projeção dessas entidades mentais para o mundo externo" (FREUD, 1969, p.87, grifo meu). Tal pensamento nos é particularmente caro, pois ratifica a ideia de que o vampiro

é perigoso e "demoníaco" a partir do fato de que ele pode servir como catalisador do mal – ou melhor, de acepções vigentes do mal – que há dentro de nós mesmos; ele é uma projeção externa de algo que construímos como indesejado. Assim, em suas transgressões, o vampiro pode, através de confronto direto, dilacerar todo o tecido social.

Essa ideia do demoníaco como oriundo de nós mesmos é anterior à formalização da teoria psicanalítica; contemporâneo à Le Fanu, o autor norte-americano Edgar Allan Poe já havia apontado para essa noção em "O Demônio da Perversidade" (1845): "O impulso converte-se em desejo, o desejo em vontade, a vontade numa ânsia incontrolável, e a ânsia (para profundo remorso e mortificação de quem fala e num desafio a todas as consequências) é satisfeita[56]" (POE, 1982, p.281, tradução minha). Para Poe, o impulso inato que nos leva a cometer atos proibidos, que podem vir a depor contra nós mesmos, chama-se perversidade – vocábulo que evoca "depravação; inclinação para o mal[57]" – e domina o sujeito, tal como um demônio ao possuir um corpo.

Na teoria de Freud, a "perversidade" seria identificada como o "id": a parte do nosso aparato psíquico que revela nossos profundos e instintuais impulsos animais, que normalmente se mantém reprimida. O id é completamente desprovido de quaisquer amarras sociais que nos impediria de viver da forma como desejamos; no id não há limites, apenas a busca pela satisfação de desejos instintivos. Carmilla funciona como a concretização material do id de Laura, uma parte de si que não é filtrada ou regulada por quaisquer meios ou instituições externas.

Essa mesma ideia do id, ou de "perversidade" inata, se faz presente até mesmo na Bíblia, onde, na carta de Tiago, estas palavras são endereçadas ao povo cristão: "Cada um, porém, é tentado quando atraído e enganado por seus próprios *maus desejos*. Então esses desejos, havendo concebido, dão à luz o pecado; e o pecado, sendo consumado, gera a morte." (BÍBLIA, Tiago 1: 14-15, grifo meu). A carta mostra como uma pessoa de "bem" deveria viver, equacionando todos os desejos conducentes ao pecado como "maus".

Pensar em Carmilla como parte de Laura é ainda mais significativo quando a narrativa nos revela que as duas personagens pertencem, na verdade, à mesma linhagem, a das

[56] No original: "The impulse increases to a wish, the wish to a desire, the desire to an uncontrollable longing, and the longing (to the deep regret and mortification of the speaker, and in defiance of all consequences) is indulged".
[57] *Léxico: Dicionário de Português Online*. Disponível em: <http://www.lexico.pt/perversidade/> Acesso em: 20 abr. 2017.

Karnsteins. “Eu sou descendente das Karnsteins, isto é, mamãe era[58]” (LE FANU, 2005, p.32) afirma. Não há qualquer menção aos homens pertencentes à linhagem; todas as personagens ligadas às Karnstein são mulheres, o que salienta o confronto à ideia de uma sociedade patriarcal.

Aparentemente extinta, a linhagem é também descrita por moradores das proximidades das ruínas do castelo Karnstein como “uma família má [...] É difícil que possam, após a morte, continuar contaminando a raça humana com as suas *luxúrias atrozes*[59]” (LE FANU, 2005, p.70, grifo meu). Não sabemos exatamente como a linhagem teve fim, mas não é exagero pressupor, considerando a forma como a família é descrita, que os homens da região tenham dado fim a um modelo de vida que era simplesmente incompatível com o vigente. O fato de que o personagem faz referência às “luxúrias atrozes” da família, e como elas poderiam “contaminar” os outros, também aponta nessa direção.

O contato com a vampira faz Laura devir mulher; isso é, possibilita uma experiência de ser mulher diferente daquela imposta, agenciada por figuras externas que a oprimem e regulam. É preciso ressaltar que, em consonância com o devir deleuziano, “o devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos” (DELEUZE, 1997, p.19). Isso é indicativo de que não se pode devir algo que não se é, no fundo; a vampira, aqui, apenas possibilita uma outra forma de sentir que já estava presente em Laura, mas não podia ser de fato experienciada.

A sexualidade feminina, aqui fundamentalmente equacionada ao mal, uma afronta ao patriarcado, precisa ser erradicada, pois é potencialmente contagiosa. Tal princípio também vigora em outra obra-chave da literatura vampiresca oitocentista: *Drácula*, do autor irlandês Bram Stoker; desse modo, debruçar-nos-emos sobre a obra-prima de Stoker, porém retomaremos nossa discussão de *Carmilla* oportunamente, uma vez que há uma elucidativa convergência temática entre os desfechos das duas obras.

[58] No original: “I am descended from the Karnsteins; that is, mama was”
[59] No original: “It was a bad family [...] It is hard that they should, after death, continue to plague human race with their atrocious lusts”

1.4 **O medo da cruz: construindo uma oposição binária entre o vampiro e o sagrado**

> Como cães, um ajuntamento de malfeitores me cerca; transpassaram-me as mãos e os pés. Posso contar todos os meus ossos. Eles me olham e ficam a mirar-me. Repartem entre si minhas vestes [...]. Senhor, não te alongues de mim; força minha, apressa-te em socorrer-me.
>
> *Salmos 22: 16-19*

Um sonho *estranho* foi a gênese do que viria a se tornar um divisor de águas dentro da literatura vampiresca. Ao mesmo tempo em que Bram Stoker era considerado, pela sociedade inglesa, "um pilar da respeitabilidade vitoriana[60]" (FRAYLING, 2003, p. ix, tradução minha), residia em seu inconsciente a figura de um homem – poderoso e absolutamente maligno – que reivindicava de uma mulher a propriedade sobre outro homem, num cenário que, mais uma vez, evocava o gótico.

> Pessoas no trem veem o endereço de destino e tentam o impedir de prosseguir – Encontro na estação/ Tempestade/ Chegada em castelo antigo – Deixado esperando no pátio/ Motorista desaparece/ Conde aparece – Descrição de um velho morto feito vivo/ cor de cera/ olhos negros sem vida – Fogo nos olhos – Não humanos – Fogo do inferno. Jovem fica no Castelo [...] Jovem sai do Castelo/ vê mulheres / uma delas tenta o beijar, não nos lábios, mas no pescoço / Conde interfere – fúria diabólica – Esse homem me pertence, eu o quero para mim[61] (STOKER, 2008, p. 17, tradução minha[62]).

Parte das extensivas notas que Stoker tomou de seu sonho anos antes da publicação do romance – e que foram publicadas posteriormente na obra *Bram Stoker's Notes for* Dracula (2008) – o trecho anterior é extremamente significativo, pois não apenas dialoga com muitas das ansiedades presentes anteriormente em *Carmilla*, como também serviu como esboço para

[60] No original: "a pillar of Victorian respectability".
[61] No original: "people on train knowing address dissuade him - met at station/ storm/ arrive old Castle – left in Courtyard/ driver disappears/ Count appears – describe old dead man made alive/ waxen colour/dead dark eyes – what fire in them – not human – hell fire – stay in castle. [...] Young man goes out/ sees girls/ one tries to kiss him not on the lips but throat/ Old Count interferes – rage & fury diabolical – this man belongs to me I want him".
[62] Doravante, todas as citações da obra tem tradução minha.

os personagens que viriam a ser centrais no romance, antecipando também temas-chave da obra.

O jovem do sonho viria a se tornar Jonathan Harker, um respeitado advogado inglês, que deixa sua noiva em Londres para fechar um negócio imobiliário na Transilvânia, território da região central da Romênia. Saindo da Europa ocidental – aqui representativa do "civilizado" – e chegando à oriental – em região descrita como as "mais selvagens e menos conhecidas partes da Europa[63]", temos um deslocamento não apenas geográfico, como também indicativo da suspensão dos valores morais que governam a sociedade vitoriana. Ao chegar ao seu destino final, Jonathan logo se vê colocado em uma incomum e indefesa posição passiva diante de acontecimentos fantásticos que escapam sua compreensão racional, uma imediata desestabilização do papel de gênero masculino vitoriano.

O velho Conde presente no sonho se materializaria no personagem do Conde Drácula, o excêntrico e temido morador de um isolado castelo nos Cárpatos, descendente de uma ordem conhecida por suas sangrentas e vitoriosas batalhas. Descrito no sonho do autor como uma personificação do mal, cujos olhos são janelas para o inferno, a mera presença de Drácula causa "desconforto[64]" (STOKER, 2003, p.33) no romance, sendo que seus olhos, quando meramente contrariado, revelam um tipo de "fúria demoníaca[65]" (STOKER, 2003, p.33), refletindo a forma como é descrito no sonho.

Já as voluptuosas e sensuais mulheres, que demonstram uma atitude não usual ativa em relação ao jovem – tomando a iniciativa de beijá-lo – tornar-se-iam as sexualizadas vampiras que residem no castelo de Drácula. Dada a importância do sonho como gênese da obra em si – em sua idealização e na dinâmica dos personagens – refletiremos criticamente sobre algumas das implicações psicanalíticas do mesmo, dialogando com pontos cruciais para a construção da figura do vampiro literário como maligna.

[63] No original: "wildest and least known portions of Europe"
[64] No original: "uneasiness"
[65] No original: "Demoniac fury"

Figura 3 - Bela Lugosi em cena de *Drácula*

O clássico da Universal Pictures dá destaque aos olhos do vampiro que, sempre em evidência, ecoam a descrição original presente no romance de Stoker.

Fonte: *Gruesome Details*. Disponível em: <https://gruesomedetails.wordpress.com/2013/02/18/greatest-film-moments-redux-dracula/> Acesso em: 10 set. 2017

Em 1908, Stoker publicou um artigo intitulado “The Censorship of Fiction”, no qual ele ataca firmemente textos que julga serem

> uma desgraça para qualquer país, até menos civilizados que o nosso. Os tipos de texto aos quais me refiro são projetados, tanto pelos autores quanto pelos editores, para tornarem as forças do mal inerente ao homem um grande sucesso. [...] Uma análise mais detalhada mostrará que as únicas emoções que podem ser prejudiciais à longo prazo são aquelas derivadas dos impulsos sexuais[66] (STOKER, 2003, p.425-427).

No artigo, o autor equaciona o mal ao sexo, sendo que o último iria se revelar como uma grande fonte de angústia e ansiedade. Stoker admite que tais impulsos sexuais são

[66] No original: [quite a number of novels have been published in England that would be] “a disgrace to any country even less civilized than our own. The class of works to which I allude are meant by both authors and publishers to bring to the winning of commercial success the forces of inherent evil in man. […] A close analysis will show that the only emotions which in the long run harm are those arising from sex impulses”

inerentes ao homem; entretanto, e em conformidade com a moral vitoriana, ele afirma que faz parte do código de conduta do cidadão de bem se abster de tais impulsos conducentes ao pecado; em clara conformidade bíblica, "esta é a vontade de Deus, a vossa santificação; que vos abstenhais da fornicação" (BÍBLIA, 1 Tessalonicenses 4:3). Seu sonho – uma manifestação fora de seu controle consciente de algo que ele deliberadamente ataca – não é infestado de figuras vampirescas por acaso, afinal, "vemos no vampiro algo diferente – algo que ora tememos, ora desejamos[67]" (SENF, 1988, p.16, tradução minha).

Sendo a psicanálise a "ciência do desejo[68]" (BARTHES, 1977, p.13), refletiremos sobre alguns conceitos psicanalíticos de forma mais detalhada neste ponto, objetivando trazer à luz a forma como o desejo reprimido pode vir à tona através de devaneios, fantasias ou sonhos.

> As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção de uma realidade insatisfatória. [...] Nossos sonhos noturnos nada mais são do que fantasias dessas espécie, como podemos demonstrar pela interpretação de sonhos. [...] Isto é por causa da circunstância de que à noite também surgem em nós desejos de que nos envergonhamos; têm de ser ocultos de nós mesmos, e foram consequentemente reprimidos, empurrados para o inconsciente. Tais desejos reprimidos e seus derivados só podem ser expressos de forma muito distorcida (FREUD, 2014, p.82).

Para Freud, o sonho é uma possibilidade de manifestação de algo que o indivíduo deseja esconder de si mesmo, conscientemente ou não; é uma saída que as forças do id encontram para se fazerem vistas e ouvidas. Todo o comedimento e o autocontrole que Stoker defende abertamente podem ser relacionados à ideia Freudiana do ego, outra parte do aparato psíquico que "representa a parte do id que *foi modificada* pela influência direta do mundo externo [...] O ego representa a razão e o senso comum, enquanto o id contém *as paixões*[69]" (FREUD, 1984, p. 363-364, tradução minha, grifos meus). Já a "influência externa" em si

[67] No original: "we see in the vampire something different – something that we often fear, sometimes desire
[68] BARTHES, Roland. *Aula*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/160637/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf> Acesso em: 21 abr. 2017.
[69] "The ego is that part of the id which has been modified by the direct influence of the external world. [...] The ego represents what may be called reason and common sense, in contrast to the id, which contains the passions"

constituiria o superego, que contém a influência de "educadores, professores, pessoas consideradas modelos ideais[70]" (FREUD, 1973, p.95-96, tradução minha).

Assim, caberia ao ego regular as forças opressoras do superego e as forças impulsivas e de gratificação imediata do id. Algo que pode ocorrer, entretanto, quando o ego reprime completamente o id à favor das forças sociais do superego é que ele venha a se manifestar independente da vontade do ego, trazendo ao consciente algo que estava inconsciente. No caso de Stoker, podemos argumentar que o id se fez visto através de um sonho que, de tão perturbador, precisou ser mediado por seu ego de uma forma que pudesse racionalmente processar o que experienciou – no caso de Stoker, tal forma foi a arte.

As famosas palavras de Drácula, presentes nas anotações do sonho e que de fato chegaram a fazer parte do romance – "Como ousam tocar nele? Como ousam olhar para ele, quando as proibi? Afastem-se, digo-lhes! Esse homem pertence a mim[71]" (STOKER, 2003, p.46) poderiam, nessa leitura, indicar também uma possível ansiedade causada por um desejo homossexual reprimido, pela ameaça de que "Drácula poderá seduzir, penetrar ou sugar outro homem[72]" (FRAYLING, 2003, p.xxxiv, tradução minha). Essa leitura é adequada se considerarmos o código de moral social sob o qual Stoker vivia; afinal, tal desejo não poderia vir à luz sem prejuízos irreversíveis à reputação do indivíduo. Apenas dois anos antes da publicação de *Drácula*, o autor irlandês Oscar Wilde foi considerado culpado do crime de indecência e ultraje à moral pública, justamente por relacionar-se com outro homem; ele foi julgado e preso em Londres.

Se há de fato a semente de um desejo homossexual presente no sonho, Stoker se redime de uma possível culpa ao representar Drácula como a própria personificação do mal. Entretanto, devemos sublinhar o fato de que esse possível desejo de Drácula por Jonathan nunca é de fato concretizado na narrativa, ao contrário de Carmilla, que escolhe Laura como o objeto de sua atenção e obtém, de fato, gratificação física com sua companhia. A heterossexualidade masculina é onipresente nas narrativas vampirescas, e só será quebrada no final do século vinte com as *Crônicas Vampirescas* de Anne Rice. Assim, o desejo de Drácula por Jonathan pode ser, na verdade, relacionado ao desejo de poder que exerce sobre o último,

[70] No original: "educators, teachers, people chosen as ideal models"
[71] No original: "How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me"
[72] No original: "Dracula will seduce, penetrate, drain another male"

deixando-o em uma posição inferior e passiva, servindo exclusivamente aos interesses do vampiro.

De qualquer forma, é evidente que toda a sexualidade que floresce dos personagens vampirescos – produtos do inconsciente de Stoker – é "perversa", um desvio da moral vitoriana padrão. Se por um lado os homens não deveriam sentir quaisquer impulsos sexuais em relação a outros homens, as mulheres, por outro lado, não deveriam se deixar tomar por impulsos sexuais quaisquer. Drácula e suas noivas vampiras tornam-se muito mais que uma ameaça à vida de indivíduos; eles são uma ameaça à moral coletiva, que se oculta nas sombras, mas que pode tomar o controle completamente.

> A moça se ajoelhou e debruçou-se sobre mim, regozijando-se. Havia uma sensação libidinosa deliberada que era tanto excitante quanto repulsiva, e enquanto curvava seu pescoço ela lambia os lábios como um animal, até que pude ver sob a luz da lua o quão úmidos eram, assim como sua língua vermelha passando sobre seus dentes brancos. Sua cabeça baixava mais e mais enquanto seus lábios deixavam a região de minha boca e queixo e fixavam-se na minha garganta. […] Fechei meus olhos em um êxtase langoroso e esperei – esperei com meu coração batendo forte[73] (STOKER, 2003, p.45-46).

No momento descrito acima, temos o primeiro encontro de Jonathan com as vampiras que habitam o castelo de Drácula. O "êxtase langoroso" que a cena retrata é vigorosamente carregado de sexualidade, como podemos perceber através do vocabulário que faz alusões claras a uma experiência sexual: "ficou de joelhos", "sensação libidinosa", "lambia os lábios", "língua vermelha", "coração batendo forte". O encontro com as vampiras, aqui, também nos remete à própria experiência de Laura em relação à Carmilla: temos o mesmo sentimento de atração e repulsa, onde o humano resigna-se em aceitar os prazeres carnais que a experiência proporciona.

Se considerarmos a sexualidade que aflora tão abertamente nas páginas da narrativa, pode parecer, a princípio, contraditório o fato de que Stoker pudesse estar atacando obras com viés sexual. Essa aparente contradição pode ser vista como representativa da própria sociedade vitoriana. Se por um lado, a ideia de que uma imagem de respeitabilidade,

[73] No original: "The fair girl went on her knees, and bent over me, fairly gloating. There was a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal, till I could see in the moonlight the moisture shining on the scarlet lips and on the red tongue as it lapped the white sharp teeth. Lower and lower went her head as the lips went below the range of my mouth and chin and seemed to fasten on my throat. […] I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited – waited with beating heart"

fundamentada em uma existência livre dos prazeres carnais era amplamente desejada, por outro lado, a era vitoriana viu um grande crescimento no número de bordéis e tavernas; a "prostituição estava se tornando de forma rápida prevalente na Inglaterra vitoriana, particularmente em Londres[74]", espalhando doenças e logo se tornando conhecida como "o grande mal social[75]".

A própria morte de Stoker é frequentemente ligada a uma doença sexualmente transmissível, fato que "foi mantido em segredo durante sua vida e até mesmo após sua morte[76]" (KRUMM, 1995, p. 7, tradução minha). Em sua certidão de óbito, uma das causas da morte aferidas é a ataxia locomotora, um sintoma amplamente encontrado em pacientes que sofriam de "sífilis terciária[77]" (FARSON, 1975, p.233, tradução minha), incurável à época.

No sonho de Stoker, tanto a personagem feminina – que tenta beijar o jovem "não nos lábios, mas no pescoço" – quanto o personagem do Conde podem ser lidos como representativos de uma angústia ou ansiedade que deriva de impulsos sexuais reprimidos. Tal afirmativa é corroborada pela forma através da qual o vampirismo, carregado de sexualidade, tornou-se representativo e equacionado ao mal – uma forma aceitável de seu ego lidar com tais ansiedades sem o sentimento de culpa, ao representar tais impulsos subconscientes como impuros, malignos. Sobre as personagens que surgem a partir dos sonhos e devaneios, Freud afirma que

> Em flagrante oposição à verdade de caracteres humanos observáveis na vida real [...] todos os demais personagens da história [fora o ego] dividem-se rigidamente em bons e maus [...]. Os 'bons' são aliados do ego que se tornou o herói da história, e os 'maus' são seus inimigos e rivais (2014, p.87).

Poderíamos pensar em Jonathan, esse alter-ego ficcional de Stoker, como uma projeção ficcional de seu ego, desesperadamente tentando manter o id reprimido, mas falhando ao fazê-lo. Drácula e suas vampiras, que se opõem ao ego, tornam-se antagonistamente o id, dominados por instintos primitivos "maus" e totalmente governados pelo princípio do prazer. Já a sociedade vitoriana e seus valores morais seriam parte do

[74] *The Victorian Web*: Literature, History and Culture in the Age of Victoria. No original: "Prostitution was rapidly becoming prevalent in Victorian England, particularly in London". Disponível em: <http://www.victorianweb.org/authors/wilde/shaw.html> Acesso em: 21 abr. 2017
[75] Ibid. No original: "the great social evil"
[76] No original: "a fact [that] was kept secret during his lifetime, and even beyond"
[77] No original: "tertiary syphilis"

sistema do superego, associado às regras externas e à moral. Quando Jonathan diz que "Estou num mar de maravilhas. Eu duvido; eu temo; eu penso sobre coisas estranhas as quais não ousaria confessar à minha própria alma. Deus me guarde[78]" (STOKER, 2003, p.25), ele está apenas externalizando seu medo de que o id possa tomar controle absoluto sobre ele.

Em seu encontro com as vampiras no romance, Harker admite que "havia algo sobre elas que me deixava inquieto, um *desejo que se igualava ao medo*. Em meu coração, sentia um indesejável porém ardente desejo de que elas me beijassem com aqueles lábios vermelhos[79]" (STOKER, 2003, p.45, grifo meu). Quando as vampiras começam a tocá-lo, fica claro que seu id havia ganhado a batalha, e Harker torna-se apenas um refém de si mesmo, impossibilitado de agir.

Figura 4 – *Vampire* (1904), escultura do artista alemão Franz Flaum (1867-1917).

Na escultura, a figura da vampira é representada por uma mulher nua e em posição animalesca, tal como a predadora à espreita da caça.

Fonte: *Bram Stoker Estate*. Disponível em: <http://www.bramstokerestate.com/Contemporary-Reviews-of-Dracula-Snakes-Pass-Mystery-of-the-sea-Gothic-Literature-Stoker.html> Acesso em: 10 set. 2017

Relembrando a experiência, entretanto, sua posição é bem diferente. Distanciado do poder das sensações corpóreas, é apenas a voz do superego que podemos ouvir: "nada pode ser mais revoltante que aquelas terríveis mulheres[80]" (STOKER, 2003, p.48), "as três

[78] No original: "I am all in a sea of wonders. I doubt; I fear; I think strange things I dare not confess to my own soul. God keep me"
[79] No original: "There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips"
[80] No original: "nothing can be more dreadful than those awful women"

mulheres fantasmagóricas as quais eu fui condenado[81] (STOKER, 2003, p.53). Tal dinâmica nos remete ao poema de Baudelaire, "As metamorfoses do vampiro", onde o homem, à noite entregue ao seu id em contato com a prostituta/vampira, tem uma visão completamente diferente quando com ela depara-se na manhã seguinte, já sob a luz da razão e com a supressão do id – esse seu "demônio da perversidade" interior, que só busca satisfação.

A experiência de Jonathan também é evocativa do vigésimo segundo capítulo de Salmos, que abriu este sub-capítulo. O narrador, em posição passiva diante de criaturas maléficas que compara com animais, pede para que Deus não o abandone; Jonathan, no início de seu relato sobre o episódio, faz apelo similar: "Que o Senhor preserve minha sanidade [...] Grande Deus! Misericordioso Deus! Permita que eu fique calmo[82]" (STOKER, 2003, p.43). Jonathan também descreve as vampiras da mesma forma, afirmando que uma delas "lambia os lábios como um animal[83]" (STOKER, 2003, p.46). As vampiras tiram de Jonathan sua razão, seu comedimento e controle sobre si; elas forçam que o ego lide com os desejos animalescos do id – que, se aflorados, são percebidos fundamentalmente como negativos à luz do dia.

Freud comenta que quando sentimos "um medo obscuro, um temor de despertar algo que é melhor deixar adormecido, [...] é do surgimento dessa compulsão que vem sua sugestão de posse por algum poder '*demoníaco*'" (FREUD, 2006, p.47, grifo meu). Assim, é de especial interesse para nós o fato de que Harker diz que "o *Demônio e seus filhos* ainda caminham sobre a Terra[84]" (STOKER, 2003, p.61, grifo meu). Se o id, constantemente reprimido, vem à tona de forma violenta, o ego pode atribuir essa ruptura a algo maligno, ou até mesmo demoníaco.

Enfatizamos, assim, a ideia de que o vampiro não é aquilo de perigoso que podemos vir a ser; ele é, sim, aquilo de "perigoso" que já existe em nós e não deveria, de acordo com determinados contextos, escapar do inconsciente, manifestando-se no mundo físico. O vampiro torna-se perigoso porque é catalisador desse mal – dessa visão do que é o mal – que é inerente à própria natureza humana.

---

[81] No original: "the three ghostly women to whom I was doomed"
[82] No original: "God preserve my sanity […] Great God! Merciful God! Let me be calm"
[83] No original: "she actually licked her lips like an animal"
[84] No original: "The devil and his children still walk with earthly feet"

Por trás de um rígido senso de moralidade, temos também um forte viés bíblico que associa a sexualidade ao mal: “Fuja da fornicação. Todo o pecado que o homem comete é fora do corpo; mas o que fornica peca contra o seu próprio corpo” (BÍBLIA, 1 Coríntios 6:18); “aos devassos e aos adúlteros, Deus os julgará” (BÍBLIA, Hebreus 13:4). Com a exceção do sexo pós-matrimonial com fins reprodutivos, a satisfação de quaisquer desejos corporais na Bíblia é amplamente condenada; tais desejos são vistos como perversos e é um dever suprimi-los. Ademais, o matrimônio só é desejável com aqueles que compartilham os mesmos valores e a crença no mesmo Deus; com o estrangeiro, é veementemente repudiado, uma vez que pode levar à infidelidade ao Deus cristão. Alerta Moisés em Deuteronômio, “não farás com elas [outras nações] pacto algum, nem terás piedade delas; não contrairás com elas matrimônios [...] pois fariam teus filhos desviarem-se de mim, para servirem a outros deuses; e a ira do Senhor se acenderia contra vós” (7: 2-4).

O vampiro, essa figura estrangeira, bárbara, com valores e crenças outras e regido pelo princípio do prazer, é por associação direta um agente do pecado, no que permite que esses desejos “impuros” sejam de fato vivenciados. Invariavelmente, através da concepção cristã, presente em padrões tradicionais de moralidade tais como o vitoriano, o vampiro torna-se representativo de tudo que é profano e maligno.

Consequentemente, o vampiro de Stoker é altamente sensível ao aparato cristão; a pele do vampiro é queimada pela hóstia; cruzes e crucifixos são eficazes repelentes. O personagem Dr. Seward descreve que “Ela [a vampira] avançava em direção deles, quando Van Helsing se colocou na frente com seu pequeno crucifixo dourado. Ela recuou, e, com feições repentinamente contorcidas e cheias de ódio, passou por ele e moveu-se rapidamente para a tumba[85]” (STOKER, 2003, p.226). O mesmo acontece em *Carmilla*, onde a vampira descreve o som de hinos religiosos como extremamente perturbadores: “Você fura meus ouvidos’, disse Carmilla, quase raivosamente, cobrindo as orelhas com seus pequenos dedos. ‘Além disso, como você pode achar que a sua religião e a minha são as mesmas? Suas cerimônias ferem-me[86]” (LE FANU, 2005, p.25).

Assim como um demônio, o vampiro era repelido pelo poder do cristianismo; em sua condição de personificação do mal, ele foi alienado de tudo o que era considerado sagrado.

[85] No original: “She was leaping for them, when Van Helsing sprang forward and held between them his little golden crucifix. She recoiled from it, and, with a suddenly distorted face, full of rage, dashed past him as if to enter the tomb”

[86] No original: “You pierce my ears”, said Carmilla, almost angrily, and stopping her ears with her tiny fingers. ‘Besides, how can you tell that your religion and mine are the same; your forms wound me”

Tornar-se vampiro não só significava rejeitar a moral religiosa sob a qual a sociedade vivia, como também, era um atestado que se havia comungado com o próprio demônio, aqui travestido em roupagens vampirescas.

Dessa forma, o maior medo de Jonathan é que, ao deixar a Romênia, Drácula espalhe sua "semente do mal" pela Inglaterra, criando uma sociedade anárquica completamente governada pelo princípio do prazer e, consequentemente, se estabelecendo como um perigo em potencial à Mina, sua noiva, e sua amiga, Lucy, mulheres representativas da concepção vitoriana de virtude feminina.

No romance, Mina e Lucy são posicionadas em total oposição às personagens femininas que vivem no castelo de Drácula na Transilvânia. Enquanto estas são criaturas predatórias e sexualizadas, aquelas são virtuosas, puras e devotas; enquanto estas são objetos do desejo dos homens, aquelas, de sua admiração e do seu cortejo.

Quincey Morris, um dos pretendentes de Lucy, descreve-se como não sendo "bom o suficiente nem para consertar seus pequenos sapatos[87]" (STOKER, 2003, p.66), enquanto, para o professor Van Helsing, Mina é "uma das mulheres de Deus, criada por Suas próprias mãos para mostrar aos homens que existe um paraíso[88]" (STOKER, 2003, p.201). Tais descrições se chocam com a representação "voluptuosa" e abjeta das personagens vampiras, que se mantém, ainda no século dezenove, em sintonia com a representação da Lamia grega.

Enquanto ambas as personagens de Stoker são representativas de um ideal feminino, Lucy revela, em confidência à Mina, atitude menos conservadora em relação aos seus próprios desejos. Em determinado ponto da narrativa, a personagem recebe, ao longo do mesmo dia, três propostas de casamento – a de Morris, retratado como um clássico *cowboy* americano; a de Arthur Holmwood, filho de um rico lorde inglês; e a do Dr. Seward, um psiquiatra – e, em dúvida sobre qual deles eleger como seu futuro marido, ela confessa à amiga: "Por que não pode uma mulher casar com três homens, ou quantos ela quiser, e nos poupar dessa dúvida? Mas isso é heresia, e eu não deveria dizer isso[89]" (STOKER, 2003, p.67). Não por acaso, Lucy é a primeira a cair sob a influência do vampiro.

[87] No original: "good enough to regulate the fixin's of your little shoes"
[88] No original: "one of God's women, fashioned by His own hand to show us men and other women that there is a heaven"
[89] No original: "Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble? But this is heresy, and I must not say it"

> Havia algo escuro de pé, por atrás do banco onde a figura vestida de branco [Lucy] brilhava, inclinando-se sobre ela. O que era, homem ou animal, eu não pude dizer. [...] Estava angustiada a respeito de Lucy, não apenas por seu bem-estar [...] mas também por sua reputação caso a história viesse à público[90]. (STOKER, 2003, p.101-103).

Podemos observar outra oposição que é construída aqui entre a figura de branco – pura, inocente – sendo tocada pela figura obscura, quase bestial; é mais um desdobramento da cisão valorativa entre luz e escuridão. Ao descrever a cena que testemunhou, Mina se desespera não apenas pelo fato de que sua amiga poderia estar em perigo real, como também porque alguém poderia interpretar a cena de forma equivocada, causando danos irreversíveis à reputação da amiga. Ao ir em direção deles e espantar a criatura, Mina nota que havia pequenos furos no pescoço de Lucy, e que, em seu vestido, havia uma gota de sangue. A gota de sangue no vestido branco alude à ruptura de um ideal de "pureza", ao próprio rompimento do hímen da mulher após a primeira penetração sexual.

As inscrições no corpo de Lucy são lidas pelo Dr. Van Helsing como possíveis evidências de que há algo sobrenatural por trás de seu estado cada vez mais debilitante. Elas funcionam também como uma espécie de letra escarlate hawthorniana, denunciando um caráter naturalmente propenso ao pecado.

> A estreita faixa de veludo negro que ela parecia sempre usar em volta de sua garganta [...] foi puxada um pouco para cima, revelando uma marca vermelha em sua garganta. Arthur não percebeu, mas eu notei a respiração contida de Van Helsing, um dos seus modos de trair emoção[91] (STOKER, 2003, p.133).

O fato de que Lucy tenta cobrir sua letra escarlate estaria de acordo com a percepção vitoriana de que todos – e em especial a mulher – deveriam esconder quaisquer imperfeições; entretanto, a presença do vampiro não permite que tais imperfeições permaneçam reprimidas indefinidamente sem que, fatalmente, venham à luz.

---

[90] No original: though something dark stood behind the seat where the white figure shone, and bent over it. What it was, whether man or beast, I could not tell. [...] I was filled with anxiety about Lucy, not only for her health […] but for reputation in case the story should get wind"

[91] No original: "The narrow black velvet band which she seems always to wear round her throat […] was dragged a little up, and showed a red mark on her throat. Arthur did not notice it, but I could hear the deep hiss of indrawn breath which is one of Van Helsing's ways of betraying emotion"

Para entender de forma mais compreensiva a relevância das inscrições deixadas pelas presas do vampiro neste corpo feminino em tal *fin de siècle*, é necessário que consideremos a ideia do corpo feito significante; da noção de que a partir de inscrições de sinais em um corpo, é possível obter o vislumbre de toda uma trajetória, imbuída de significados múltiplos. Em *Body Work*: *Objects of Desire in Modern Narrative* (1993), Brooks afirma que, na literatura, tais inscrições – que podem surgir sob a forma de cicatrizes, marcas, tatuagens ou quaisquer sinais característicos individualizantes – são, em si, narrativas, uma vez que "a inscrição de um sinal depende de e produz uma história" (p.3, tradução minha). Dentro dessa perspectiva, seria impensável perder de vista ou minimizar o impacto de quaisquer marcas feitas sobre o corpo de um personagem, incluindo assim aquelas deixadas pelas presas do vampiro.

As marcas no corpo de Lucy não apenas relatam a história do que houve com aquele corpo e de seu caráter propenso ao pecado – podemos com confiança argumentar que, para Stoker, "a mancha da alma precede e torna possível a mancha do corpo: a dor ou a doença são as versões somáticas do pecado" (LE BRETON, 2013, p.83) – como também, e talvez de forma mais significativa, apontam para um perigoso porvir, para uma existência que se choca com aquela admitida ou desejada pela sociedade.

Através das marcas sobre esse corpo no limiar do tornar-se, que é feito narrativa em si próprio, instaura-se verdadeiramente a narrativa monstruosa, transgressora e sobrenatural, que se contrapõe fundamentalmente ao princípio de racionalidade e realidade que permeia a sociedade vitoriana retratada em *Drácula*. Dados os primeiros sinais de que tal corpo feminino estaria de fato suscetível a tal monstruosidade, a própria libertação do id freudiano ou do demônio da perversidade a que Poe faz referência, ele precisa ser inevitavelmente extirpado, para que somente assim possa ser reestabelecida a ordem; para que a narrativa monstruosa não contamine completamente a narrativa a qual as forças da sociedade vitoriana desejam construir.

Dessa forma, uma verdadeira batalha entre as forças do "bem" – a liga masculina, calcada no princípio da realidade – e do "mal" – o vampiro, calcado no princípio do prazer, no deleite do id – se inicia, no que Lucy começa a receber constantes transfusões de sangue, cada vez mais debilitada após o encontro noturno com a figura obscura.

Prosseguiremos então, nesse momento, para o ponto de convergência entre *Carmilla* e *Drácula*, uma vez que ambos caminham para desfechos que contém paralelos marcantes e que

contribuirão de forma substancial para nosso olhar sobre o lugar do vampiro na literatura oitocentista.

1.5 **A extirpação do mal: derrotando o antagonista para reestabelecimento da ordem**

> Não te deixes vencer do mal, mas vences o mal com o bem.
>
> *Romanos 12:21*

Não mais apenas uma ameaça que espreitava nas sombras, o vampiro já se manifestou em ambas as narrativas discutidas; em *Carmilla*, Laura teve novamente um contato íntimo com a vampira, anos após sua experiência infantil, que resultou em um estranho e arrebatador êxtase langoroso; em *Drácula*, Lucy foi tocada e penetrada pela desconhecida figura obscura, que a deixou com vestígios de sangue em seu vestido branco, agora maculado. Uma batalha se instaura, assim, entre as forças reguladoras vitorianas, representadas pelos homens que tentam salvar Lucy e Laura, e as forças transgressoras da ordem estabelecida, representada pelos próprios vampiros Drácula e Carmilla.

Em *Drácula*, a batalha se inicia no que Lucy começa a receber constantes transfusões de sangue, já que se encontra cada vez mais debilitada após o encontro noturno com a figura obscura. De acordo com Van Helsing, "o sangue de um homem corajoso é a melhor coisa do mundo quando uma mulher está com problemas[92]" (STOKER, 2003, p.160), o que nos faz traçar um paralelo entre tal processo e o da hemodiálise, que filtra, limpa o sangue daquilo que o faz impuro; de forma mais ampla e alegórica, é somente através do sangue "forte" de homens "bons e corajosos" que uma mulher poderá se salvar. A Lucy enfraquecida se aproxima mais do ideal de mulher vitoriana do que jamais estivera gozando de plena saúde. Ela é a perfeita donzela em perigo; nesse estado de passividade, os homens farão tudo o que puderem para salvá-la, provando assim seu heroísmo não só a ela como também uns aos outros.

[92] No original: "a brave man's blood is the best thing on this earth when a woman is in trouble"

Enquanto Jonathan, no início do romance, é colocado em semelhante posição passiva diante dos eventos fantásticos, tal enquadramento masculino é indubitavelmente representado como transgressor e inquietante. Quando olhamos para Lucy, entretanto, essa posição é simplesmente desejável. Em *Drácula*, uma forma através da qual a mulher é capaz de quebrar o paradigma da passividade feminina é através do vampirismo; consequentemente, perto do fim de sua vida humana, Lucy começa a demonstrar os primeiros sinais de uma possível intenção de romper com as convenções estabelecidas.

> A presença de Arthur, entretanto, pareceu funcionar como um estimulante; ela melhorou um pouco, conseguindo conversar com ele mais claramente do que tinha feito antes de sua chegada. [...] De forma vaga, quase inconsciente, ela abriu seus olhos, que estavam meio vazios e ainda assim fixos, dizendo em voz suave e voluptuosa, como eu nunca tinha ouvido: - 'Arthur! Meu amor, que bom que você veio! Beije-me[93] (STOKER, 2003, p.164, 172).

Pela primeira vez, testemunhamos Lucy sendo chamada de "voluptuosa", uma qualidade que nos remete imediatamente à descrição das vampiras no castelo de Drácula. Um comportamento mais sedutor e um senso de desejo mais explícito se fazem notar. É o início de um bem planejado ataque à moral vitoriana.

Em *Carmilla*, quando Laura começa a dar os primeiros sinais de fraqueza, tornando-se cada vez mais pálida, um médico é chamado para dar assistência à jovem e logo confirma sua suspeita inicial, quando vê as marcas em seu pescoço. Ele pede para que o pai de Laura não a deixe só por um segundo sequer. Laura e seu pai, após a visita do médico, recebem também a visita do General Spielsdorf, que perdera sua filha após a menina ter desenvolvido sintomas parecidos com os de Laura. O General estava, desde então, obstinado a encontrar a figura monstruosa que traiu sua confiança e se aproveitou da inocência de sua filha. Sua busca o direciona para as ruínas de Karnstein, onde os túmulos da extinta família ainda se encontravam. Com a esperança de que tal jornada desvende o mal que se abateu sobre sua filha, o pai de Laura se junta a ele, floresta adentro, em busca de respostas.

Lá, encontram um lenhador local, familiarizado com a área e que conhecia bem a história por trás do desaparecimento misterioso da vila que rodeava as ruínas. "O local era

[93] No original: "Arthur's presence, however, seemed to act like a stimulant; she rallied a little, and spoke to him more brightly than she had done since we arrived. […] In a sort of sleep-waking, vague, unconscious way she opened her eyes, which were now dull and hard at once, and said in a soft, voluptuous voice, such as I had never heard from her lips: - 'Arthur! Oh, my love, I am so glad you have come! Kiss me!"

perturbado pelos mortos; senhor; muitos foram rastreados até suas tumbas e detectados pelos testes usuais, sendo exterminados da forma usual – por decapitação, pela estaca e pelo fogo; entretanto, muitos do vilarejo já haviam sido mortos[94]" (LE FANU, 2005, p.127). É interessante perceber o uso repetido da palavra "usual" no discurso do lenhador, que implica na assunção de que seus interlocutores estão de fato familiarizados com o fenômeno de histeria coletiva que assombrou a Europa, o qual foi mencionado no início deste capítulo. Juntos, o general, o lenhador e o pai de Laura formam uma aliança masculina contra as forças "do mal", processo mimetizado em *Drácula*.

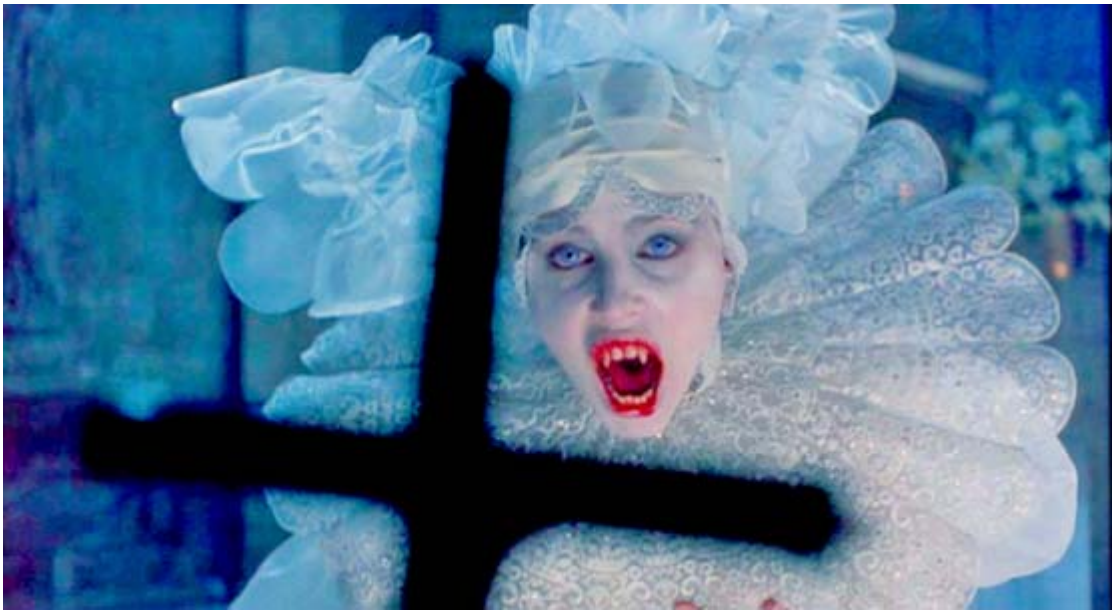
No romance de Stoker, quando Lucy morre, ela retorna como a "bela dama[95]" (2003, p.189), uma figura noturna que atrai as crianças para fora de suas casas e as deixa desorientadas, apenas com a vaga lembrança de uma "bela dama" as chamando e pequenas marcas em seus pescoços. Prontamente, o professor Van Helsing se dá conta de que Lucy havia retornado, não como a bela e lânguida jovem que tentara salvar, mas como um demônio lascivo, animalesco, devorador de crianças. Coube a ele tentar convencer seus companheiros Arthur, Quincy e o Dr. Seward do fato de que Lucy havia se tornado uma vampira, e que precisavam dar um fim definitivo a essa sua nova e descontrolada existência.

Os pretendentes de Lucy, inicialmente céticos, só aceitam a ideia de que ela havia de fato se transformado em uma vampira quando são expostos à alguns fatos – como o de que o corpo de Lucy desaparecia e reaparecia misteriosamente de seu caixão ao anoitecer e ao amanhecer, ou o fato de que seu corpo não entrava em decomposição e parecia, na verdade, cada vez mais vivo. Os homens decidem, finalmente, que ela precisava ser exterminada. Quando a liga masculina confronta a "bela dama", ela está bem diferente do ideal que tinham de Lucy, da forma como haviam visto-a da última vez.

> Sua doçura enrijeceu, transformou-se em crueldade impiedosa, e sua pureza, em *devassidão*. [...] Os olhos de Lucy eram *impuros* e cheios de *fogo infernal*, em vez dos olhos gentis que conhecíamos. Naquele momento, o que restava do meu amor transformou-se em ódio e aversão; ela precisava ser morta, e eu faria isso com *prazer selvagem*[96] (STOKER, 2003, p.225, grifos meus).

[94] No original: "It was troubled by revenants, sir; several were tracked to their graves, there detected by the usual tests, and extinguished in the usual way, by decapitation, by stake, and by burning; but not until many of the villagers were killed"
[95] No original: "the bloofer lady"; 'bloofer' possivelmente advindo da forma como uma criança pequena pronunciaria 'beautiful'.
[96] No original: "The sweetness was turned to adamantine, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness. […] Lucy's eyes unclean and full of hell-fire, instead of the pure, gentle orbs we knew. At that

Figura 5 – Lucy renasce como a "Bela Dama" em cena de *Drácula de Bram Stoker* (1992).



Fonte: *Enjoy the Crawl*. Disponível em: <https://enjoythecrawl.files.wordpress.com/2014/10/bram-stokers-dracula.png> Acesso em: 10 set. 2017

Uma mulher sexualizada não podia ser amada, apenas abominada. Paralelamente, é ao aceitar seu corpo como *locus* erótico que Lucy, não só em sua posição de vampira como também de mulher, é capaz de experienciar a independência de figuras masculinas. Ao deixar aflorar o erótico em si, Lucy se rebela da ideia de mulher passiva e virginal construída por uma sociedade patriarcal; aqui, ela poderia ter quantos homens quisesse, sem o sentimento de culpa que havia experienciado ao dizer em voz alta, para Mina, que gostaria de não ter que escolher entre seus três pretendentes. Audre Lorde afirma que "em contato com o erótico, eu me torno menos suscetível a aceitar a impotência, ou quaisquer outros estados que não são inerentes a mim, como a submissão, o desespero, o auto apagamento, a depressão, a negação[97]" (LORDE, 1997, p.281, tradução minha).

---

moment the remnant of my love passed into hate and loathing; had she then to be killed, I could have done it with savage delight"

[97] No original: "In touch with the erotic, I become less willing to accept powerlessness, or those other supplied states of being which are not native to me, such as resignation, despair, self-effacement, depression, self-denial"

A submissão da mulher, claro, é condição fundamental para sua leitura como virtuosa e "boa" dentro de uma moral cristã; na primeira carta a Timóteo no Novo Testamento, uma descrição clara da mulher ideal é oferecida:

> Que a mulher aprenda em silêncio, com toda a submissão. Pois não permito que a mulher ensine, nem tenha domínio sobre o homem, mas que esteja em silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E Adão não foi enganado, mas a mulher, sendo enganada, caiu em transgressão. Salvar-se-á, porém, dando à luz filhos, se permanecer com modéstia na fé, no amor e na santificação (BÍBLIA, 1 Timóteo 2:11-15).

Tampouco deveria uma mulher provocar o homem, evitando usar adereços que pudessem chamar atenção para seu corpo. "Que do mesmo modo as mulheres se ataviem com traje honesto, com modéstia e sobriedade, não com tranças, ou com ouro, ou pérolas, ou vestidos custosos, mas (como convém a mulheres que fazem profissão de servir a Deus) com boas obras" (BÍBLIA, 1 Timóteo 2:9,10). Lucy, a "bela dama", em total desencontro com tal visão de mulher, tenta seduzir seu noivo Arthur uma última vez, no que implora que ele "Venha, para que possamos descansar juntos. Venha, meu marido, venha!"[98] (STOKER, 2003, p.226). A sugestão sexual se faz claramente presente no texto original, uma vez que, na língua inglesa, o verbo "to come" (vir), pode também significar o gozo sexual; mais que um simples ataque, Lucy está fazendo um convite para que Arthur se renda, assim como ela, aos prazeres da carne. A mulher sedutora é, através do olhar bíblico, aquela que pode custar ao homem sua vida.

> Com suas palavras sedutoras e as lisonjas dos seus lábios, o arrasta. E ele logo a segue, como o boi que vai para o matadouro, e como vai o insensato para o castigo das prisões; Até que uma flecha lhe atravesse o fígado; ou como a ave que se apressa para o laço, sem saber que está armado contra a sua vida (BÍBLIA, Provérbios 7:21-23).

Van Helsing intervém, quebrando o encanto da vampira sobre seu antigo pretendente ao empunhar a cruz – que remete ao plano oposto ao do vampiro, ao sagrado – afugentando com sucesso a vampira/demônio. Na noite seguinte, os homens se reúnem novamente e é

[98] No original: "Come, and we can rest together. Come, my husband, come!"

Arthur quem põe fim à "bela dama", penetrando-a com sua estaca de madeira com "todo seu vigor[99]" (STOKER, 2003, p.230). "Lá, no caixão, repousava não mais a criatura asquerosa que nós havíamos temido e odiado [...], mas a Lucy como a conhecíamos em vida, com sua *doçura e pureza inigualáveis*[100]" (STOKER, 2003, p.231, grifo meu). A pureza e passividade de Lucy haviam sido restauradas; foi assegurada a impossibilidade de que ela viesse a transgredir quaisquer convenções. Na morte, Lucy retomou seu *status* de modelo ideal de virtude vitoriana.

Já Mina, "joia entre os homens[101]" (STOKER, 2003, p.233), sempre consentiu em colocar as necessidades destes à frente das suas. Quando a liga masculina sai em busca de Drácula, para erradicar de uma vez o mal que se abateu sobre a civilização, ela é proibida de juntar-se ao grupo, uma vez que ela "nos é muito preciosa para arriscar[102]" (STOKER, 2003, p.258); ainda que tal exclusão a deixe decepcionada, ela entende que "não poderia dizer nada, a não ser aceitar tal zelo cavalheiresco[103]" (STOKER, 2003, p.258). Jonathan fica agradecido com o fato de que "ela concordou em se conter e deixar que nós, os homens, façamos o trabalho[104]" (STOKER, 2003, p.264).

Ela, entretanto, não é imune à influência de Drácula e logo percebe que os sonhos estranhos que tem tido podem ser de fato indícios de que o vampiro tem se alimentado de seu sangue, assim como havia acontecido com sua amiga. Para protegê-la de ataques durante a missão dos homens, Van Helsing encosta uma hóstia sagrada na testa de Mina; ao fazê-lo, entretanto, ela grita horrorizada, uma vez que a hóstia havia queimado sua pele, evidenciando que aquele corpo havia entrado em contato com o profano, com o maligno.

Desesperada, Mina grita "Impura! Impura![105]" (STOKER, 2003, p.316), algo que nos remete novamente à Bíblia, de diversas formas. Em Números, Deus indica que "aquele que tocar o cadáver de algum homem, será impuro por sete dias" (19:11), enquanto talvez, de forma mais significativa, Levítico revela que a pessoa que sofrer de doença contagiosa de pele deve gritar, precisamente, "Impuro! Impuro!" (13:45) e que "por todos os dias em que a praga estiver nele, será impuro" (13:46).

---

[99] No original: "all his mighty"
[100] No original: "There, in the coffin lay no longer the foul thing that we had so dreaded and grown to hate […], but Lucy as we had seen in her life, with her unequalled sweetness and purity"
[101] No original: "pearl among man"
[102] No original: "too precious to us to have such a risk"
[103] No original: "I could say nothing, save to accept their chivalrous care of me"
[104] No original: "she consented to hold back and let us men do the work"
[105] No original: "Unclean! Unclean!"

Stoker cria, assim, uma analogia clara do vampirismo como uma doença – o corpo do vampiro, morto-vivo, profano, é essencialmente "impuro"; ao trocar fluidos corporais com outra pessoa, a doença – ou praga – se espalha como uma infecção, tornando impuros também aqueles que são tocados por ela. Tal doença, assim como a lepra, pode deixar marcas na pele – como foi o caso de Mina, que tem cravado em sua testa o indício de que seu corpo foi profanado, mais um desdobramento da letra escarlate.

Quando Drácula é finalmente extirpado pela liga dos homens, a cicatriz de Mina – tal como um milagre – imediatamente desaparece, um atestado de que seu corpo deixou de ser impuro, e de que sua virtude fora restaurada com sucesso.

Figura 6 – Winona Ryder em cena de *Dracula de Bram Stoker* (1992).

Na cena, Mina tem a testa imediatamente queimada ao toque da hóstia sagrada, evidenciando o fato que seu corpo fora profanado pelo vampiro.

Fonte: *Movie Screencaps*. Disponível em: <https://movie-screencaps.com/bram-stokers-dracula-1992/74/> Acesso em: 10 set. 2017

A liga masculina em *Carmilla* é, similarmente, bem sucedida em sua empreitada. O General cuja filha também havia sido vítima de Carmilla, o lenhador e o pai de Laura encontram, nas ruínas de Karnstein, o lugar de repouso da vampira; precisamente da mesma forma como havia acontecido com Lucy, os homens se reúnem em torno de seu corpo

adormecido para lhe cravar a estaca no peito, decapitando-a em seguida, "de acordo com a prática antiga[106]" (LE FANU, 2005, p.148), outra referência ao folclore europeu.

Para Laura, entretanto, a presença de Carmilla havia mudado algo dentro de si – ou melhor, havia a acordado para algo adormecido em si – fosse Carmilla uma vampira ou apenas sua amiga íntima. Em suas últimas palavras no romance, Laura admite que

> Ainda agora a imagem de Carmilla retorna à memória com ambígua alternância – às vezes, a lúdica, lânguida, bela menina; às vezes o demônio que vi nas ruínas da igreja; muitas vezes, em um devaneio que inicio, imagino ouvir os passos leves de Carmilla na porta da sala[107] (LE FANU, 2005, p.151).

Em Laura, Carmilla viveria. Os homens podem ter extirpado o corpo físico da vampira, porém as sensações que compartilhou com Laura não poderiam jamais ser apagadas ou negligenciadas. O erótico, nos termos de Lorde, foi realizado; segundo ela, uma vez cientes dos efeitos de sua concretização, não poderíamos esperar ou almejar nada menos que o mesmo. Freud também faz alusão a essa ideia quando diz que "quem compreende a mente humana sabe que nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou" (2014, p.81).

Similarmente, ainda que o desfecho tenha caminhado para um aparente reforço dos limites sociais vigentes, é interessante observar que, aos leitores vitorianos – exatamente como à Laura – foi conferida a oportunidade de experienciar toda a transgressão e vislumbre do erótico catalisados pela figura do vampiro; as imagens e sensações por ela proporcionadas poderiam permanecer muito após a última página da novela, independente do destino da personagem. As questões estavam postas; daí, a ambiguidade gótica, entre o repressor e o libertário.

Laura nunca iria deixar de sentir Carmilla dentro de si, como parte inerente de si, e tampouco se preocupou em questionar se tais sentimentos eram "bons" ou "maus"; o fato é que lá estavam eles, não mais reprimidos e sim, vivenciados. Era uma transgressão, sem dúvidas; porém uma transgressão possível, invisível, que a permitia continuar vivendo em

[106] No original: "In accordance with the ancient practice"
[107] No original: "To this hour the image of Carmilla returns to memory with ambiguous alternations – sometimes, the playful, languid, beautiful girl; sometimes the writhing fiend I saw in the ruined church; and often from a reverie I have started, fancying I heard the light step of Carmilla at the drawing room door"

uma sociedade dominada pela racionalidade, ainda que trouxesse para sempre Carmilla, viva, consigo.

Quando pensamos na figura da vampira vitoriana, é difícil dissociá-la da figura da própria mulher vitoriana; Senf traça uma comparação entre as duas ao afirmar que, naquela sociedade,

> Tanto a mulher quanto a vampira são criaturas parasitas, uma por natureza, outra por necessidade econômica. Ambas estão mortas, uma literalmente, a outra legalmente. Ambas são definidas primariamente por sua fisiologia, e não por sua inteligência ou emoções. Finalmente, entretanto, ambas tem um poder latente de influenciar as vidas dos outros[108] (1988, p. 53-54, tradução minha).

A leitura crítica desses romances vampirescos do século dezenove nos revela que o medo do vampiro vai muito além de sua natureza sobrenatural ou do fato de que impõe uma potencial ameaça à vida; na verdade, o medo e o ódio que percebemos nas narrativas derivam de uma construção do vampiro como representativo dos desvios morais e sociais a que um bom cidadão deveria se submeter. Em *Drácula* e *Carmilla*, tais desvios são intimamente ligados à possibilidade do vampiro funcionar como um catalisador de formas de viver e sentir que eram amplamente reprimidas.

Como Cohen[109] afirma em *Monster Theory* (1996), toda "sexualidade desviante é suscetível à monstrificação[110]" (1996, p.9, tradução minha); nesse caso, o vampirismo tornou-se um grande agente do mal, que trazia para a luz aquilo que deveria ter ficado na escuridão. Não havia outro destino possível para o vampiro, afinal, dentro dessa oposição binária entre o bem e o mal calcada numa moral religiosa cristã, "o fim dos maus são a desgraça e a morte" (BÍBLIA, Salmos 1:6). Entretanto, ainda que possa ser extirpado fisicamente o corpo do vampiro com sucesso, como demonstrado nas narrativas supracitadas, algo que não pode ser tão facilmente erradicado é, talvez, o maior dos medos vitorianos: o de que ao procurar pelo reflexo do vampiro, esse Outro, no espelho, irás encontrá-lo rastejando dentro de ti.

---

[108] No original: "both vampires and women are parasite creatures, the one by nature, the other by economic necessity. Both are dead, the one literally, the other legally. Both are defined primarily by their physiology rather than by their intelligence or emotions. Finally, however, both have a latent power to influence the lives of others"

[109] Jeffrey Jerome Cohen é Professor da George Washington University e Doutor em Literaturas Inglesa e Americana pela Harvard University. Sua pesquisa lida fundamentalmente com o que os monstros podem revelar sobre as culturas que os produzem.

[110] No original: "Deviant sexuality is susceptible to monsterization"

2 **LUGARES FLUIDOS: O VAMPIRO PARA ALÉM DO ANTAGONISTA**

> O monstro é a diferença manifesta, que veio residir entre nós. Em sua função como o Outro dialético, ele é a incorporação do que vem de fora, do além – de todos aqueles lugares que são localizados retoricamente como distantes e distintos mas que, na verdade, se originam de dentro.
>
> *Jeffrey Jerome Cohen*

Na literatura do século dezenove, as figuras vampirescas podem ser pensadas como amálgamas do não dito; de vivências que não poderiam ser aceitas ou de fato concretizadas no âmbito social. O vampiro possibilitara o vislumbre de existências regidas pelo princípio do prazer, contrapostas a um pano de fundo rígido em relação ao sexo e papéis de gênero. Tal vislumbre, entretanto, mostra-nos também as consequências desastrosas desse tipo de existência: entregues a seus "maus" impulsos originários e rejeitados por Deus, os vampiros são repelidos por tudo que é construído como sagrado, só encontrando a paz novamente uma vez que sejam, definitivamente, extirpados – exatamente da forma como observamos no final do capítulo anterior.

Em tal capítulo, percebemos também que essa construção maniqueísta da figura do vampiro é alicerçada não apenas na mitologia, no folclore e na superstição, como perpassa até mesmo o campo linguístico. Assim, a literatura oitocentista se apropria desse ser intrinsecamente "maligno" da forma como poderíamos esperar: o vampiro era, inevitável e invariavelmente, o antagonista das histórias onde estava presente. Como o Outro dialético – o diferente de mim, o estrangeiro, aquele que não se encaixa na minha configuração e ideal de sociedade –, não havia espaço para seu modo de vida singular ou para seus diferentes sistemas culturais, incluindo diferentes crenças ou noções éticas e morais. Como afirma Ken Gelder em *Reading the Vampire*,

> O mal, como nos ensinara Nietzsche, continua a caracterizar tudo aquilo que é radicalmente diferente de mim; é precisamente tal diferença que parece constituir uma ameaça real e urgente a minha própria existência. [...] [O Outro] não é temido porque é mal; ele é mal porque ele é Outro"[111] (1994, p.42, tradução minha).

Consequentemente, para o vampiro, não havia quaisquer possibilidades de ser pensado ou representado sob outra luz. Por isso, ainda que histórias sobre vampiros afluíssem na literatura, não havia espaço para histórias contadas através do olhar dos próprios personagens vampiros; a criatura das margens, da escuridão, era até então indigna de voz. Tal atitude, seguramente, viria a mudar de forma expressiva no século vinte, como parte de um momento histórico onde é possível perceber a forte presença de movimentos sociais libertários, oriundos das margens, buscando (re)contar a história canônica através de pontos de vista totalmente originais, tendo sido até então suprimidos da mesma.

Nos Estados Unidos, um grande divisor de águas nesse sentido foi a Lei dos Direitos Civis de 1964, que criminalizava a discriminação baseada em sexo, raça, religião ou nacionalidade – produto deste momento em que tornou-se cada vez maior a busca pela igualdade e visibilidade entre cidadãos. Na medida em que a luta proeminente de mulheres e afro-americanos por direitos iguais e pelo fim da discriminação ganhava força, eram simultaneamente fortalecidas e encorajadas as lutas de outros grupos minoritários marginalizados. A rebelião de Stonewall em 1969 é um significativo exemplo proveniente desse momento social; nela, indivíduos LGBTQ+ decidiram sair da obscuridade dos bares noturnos e se posicionaram aberta e firmemente contra frequentes batidas policiais violentas e a favor de sua dignidade e visibilidade. Um ano depois, em celebração ao aniversário da rebelião, houve as primeiras paradas de orgulho gay nos Estados Unidos.

> O Outro cada vez mais invade o que antes era nosso espaço privado. Muito do pensamento moderno tem a ver com essa invasão do Outro, sejam os outros indivíduos, outros grupos, outras raças, o Outro do "masculino", o Outro do "ocidente" [...] o Outro de nós mesmos ou em nós mesmos[112]. (POWELL, 1998, p. 150, tradução minha).

[111] No original: "Evil thus, as Nietzsche taught us, continues to characterize whatever is radically different from me, whatever by virtue of precisely that difference seems to constitute a real and urgent threat to my existence. […] [The Other] is not so much that he is feared because he is evil; rather he is evil *because* he is Other".
[112] No original: "The Other increasingly encroaches upon what had once been our private space. So much of the modern thought has to do with this encroachment of the Other, whether the other individuals, other groups, other races, the Other of "male", the Other of "the West" […] the Other of "ourself" or in "ourself"."

A ideia de refletir sobre a realidade como uma infinita teia onde realidades diversas se enredam, pensadas através de variados pontos de vista, torna-se cada vez mais difundida, e é então incorporada de forma natural, porém decisiva, pelo subgênero literário da literatura vampiresca que, de forma dramática e alegórica, tão fielmente espelha conflitos e preocupações inerentes a natureza humana. Em 1976, é publicado o romance que viria a revolucionar toda a forma através da qual a figura do vampiro é percebida na contemporaneidade: *Entrevista com o Vampiro*, romance de Anne Rice que deu início à série intitulada *Crônicas Vampirescas*. O vampiro, nela, estava prestes a sair de seu armário alegórico e cantar sua natureza a plenos pulmões, fora da obscuridade.

Nas *Crônicas Vampirescas*, o centro da narrativa não gira em torno de humanos atormentados por um vampiro diabólico, ou, tampouco, no heroico caçador de vampiros; no centro, temos o próprio vampiro que, concedido voz, nos dá a oportunidade de obter um olhar completamente singular para uma história sobre a qual sempre ouvíamos – até então – apenas um lado.

Não mais o antagonista da história de outros, o vampiro agarra a chance de se tornar o protagonista de sua própria história, como garante o vampiro Louis no início do romance supracitado: “Gostaria de lhe contar a história da minha vida. Gostaria muitíssimo de fazê-lo. […] Acredite-me, não lhe farei mal. Quero essa oportunidade. É mais importante para mim do que pode lhe parecer agora” (RICE, 1992, p.9-10).

Ciente do fato de que o vampiro é uma poderosa superfície refletora de angústias humanas, o mundo criado por Rice é permeado por vampiros como Louis, um ser inumano extremamente humanizado e em lamúria pelo conflito moral que lhe é imposto por própria natureza; ou Lestat, um personagem inicialmente egocêntrico, totalmente incapaz de se sujeitar a autoridades e que se recusa a permanecer nas sombras nas quais os vampiros sempre se apoiaram para garantir sua sobrevivência. Em consonância com o momento social experienciado, é Lestat quem deseja ser visto, lido e ouvido.

> O vampiro para mim é uma metáfora para todos aqueles que vem de fora, para os excluídos, para o predador em todos nós – para o solitário, para o coração e a alma que se sentem imortais mesmo cientes de sua mortalidade. Os vampiros me ajudam a discutir a realidade. Sempre me ajudaram. Quando estou com Lestat, e Armand e Louis, e Gabrielle, eu estou no mundo real. Todas as cores brilham e a música se

> eleva ao céu, e por um tempo eu não me sinto só, estou segura. Por isso escrevo sobre eles, através deles e com eles.[113]

O vampiro, com Rice, nunca esteve tão próximo da humanidade: ele deixa de ser "o Outro" para tornar-se "Eu". A ideia repercutiu de forma significativa com o público leitor, que pôde não apenas se colocar no lugar desse Outro, como também refletir sobre o fato de que tais seres, construídos como míticos, distantes e malignos, poderiam ter muito mais em comum consigo próprios do que poderiam inicialmente pressupor – um paralelo muito próximo ao experienciado pela própria sociedade norte-americana nos anos setenta, em relação às minorias.

No momento em que damos voz ao Outro, ele torna-se parte de um coro do qual fazemos parte e no qual podemos senti-lo como parte de nós, como parte do todo. Tal atitude exige que pensemos no vampiro de formas outras, levando em consideração outros olhares literários, críticos e filosóficos, que joguem luz sobre os novos lugares para onde a figura aponta e para sua posição – anteriormente engessada – como entidade essencialmente representativa do mal.

O processo de humanização do vampiro iniciar-se-á com a narrativa de Louis em *Entrevista com Vampiro*, foco imediato de nossa atenção e que nos servirá também como uma introdução ao universo criado por Rice; entretanto, as mais significativas rupturas às noções morais e religiosas arraigadas que se faziam presentes nas narrativas vampirescas até então (e, consequentemente, toda a concepção de mal) se fará no momento em que Lestat – uma figura apresentada como antagônica em *Entrevista com o Vampiro* – torna-se o narrador de sua própria história, com *O Vampiro Lestat*, o segundo romance da série. Acompanharemos também os desdobramentos morais de sua jornada pessoal, que tem repercussões cada vez mais amplas para com seus semelhantes, com os romances *A Rainha dos Condenados* e por fim, *Príncipe Lestat*. No centro de cada um dos subcapítulos deste capítulo, um dos romances supracitados; permeando toda nossa discussão deste capítulo, toda a fluidez de lugares a que o

---

[113] RICE, Anne. *Facebook*, 26 abr.2014. Disponível em: <https://www.facebook.com/annericefanpage/posts/10152437631200452> Acesso em: 20 nov. 2017. No original: "The vampire for me is a metaphor for the outsider, the outcast, the predator in all of us --- the lonely one, the heart and soul that feels immortal even when it knows that we all die. Vampire characters help me to talk about reality. They always have. When I'm with Lestat, and Armand and Louis, and Gabrielle, I'm in the real world. All colors blaze bright and music soars to Heaven and I'm not lonely for a while, I'm safe. And that's why I write about them and through them and with them."

vampiro é submetido – inicialmente, uma fluidez que ele mesmo reluta; posteriormente, uma fluidez que ele persegue e celebra.

Pois é hora, enfim, de ouvir e refletir sobre o que os próprios vampiros têm a dizer sobre si.

2.1 **De "Outro" a "Eu": a experiência subjetiva de um inumano humanizado nas *Crônicas Vampirescas***

"Pensei que os vampiros não gostassem de luz" (RICE, 1992, p.9), diverte-se o jovem colecionador de histórias Daniel, no que seu interlocutor expressa o desejo de acabar com a penumbra presente em seu pequeno apartamento na rua Divisadero em São Francisco. Inadvertidamente, o rapaz adentrara em terreno potencialmente perigoso. Fascinado pelo homem convencido de que era um vampiro e certo de que nada menos que uma boa história ou crônica resultaria de tal encontro, Daniel aceita o convite de Louis para visitar o apartamento deste.

Quebrando expectativas em sua primeira página, o vampiro de Rice não convidara o inocente humano para seu lar com o objetivo de alimentar-se; ele tinha algo mais importante a compartilhar com aquele humano. O mesmo, porém, só seria possível se Daniel estivesse perfeitamente ciente do fato de que ali, bem em sua frente, havia de fato um vampiro. Para tanto, tudo que o vampiro precisou fazer foi, literalmente, jogar luz sobre si.

> A sala foi imediatamente invadida por uma desagradável luz amarela. E o rapaz, fitando o vampiro, não pôde deixar de engolir em seco. Seus dedos bailaram novamente pela mesa agarrando a borda. – Meu Deus! – murmurou, fitando, sem voz, o vampiro. O vampiro era incrivelmente branco e suave, como se tivesse sido esculpido em osso descorado. Seu rosto parecia tão inanimado quanto o de uma estátua, exceto pelos dois olhos verdes e brilhantes que examinavam o rapaz atentamente, como se fossem chamas saindo de um crânio. O vampiro sorriu, quase melancolicamente, e a substância branca e macia de seu rosto se moveu como as linhas infinitamente flexíveis, mas mínimas, de um desenho animado.
>
> – Compreende? – perguntou suavemente (RICE, 1992, p.10).

Palavras não foram necessárias para que Daniel entendesse que presenciava a manifestação de algo inumano – incrivelmente parecido conosco, mas, ao mesmo tempo, completamente distinto. Ao mesmo tempo em que seu fascínio aumentara, instintualmente, talvez, seu corpo emitia sinais de alerta impossíveis de serem negligenciados: o rapaz "estremeceu, levantando a mão como se quisesse se proteger de uma luz poderosa; [...] se encolheu, com o suor descendo por sua face" (RICE, 1992, p.10). O vampiro garante ao jovem que não lhe faria mal e o questiona se ainda deseja prosseguir com a entrevista.

"Quero" (RICE, 1992, p. 10), é tudo o que o trêmulo entrevistador consegue responder; algo mais que suficiente para que a narrativa seja iniciada, às claras. Nas primeiras linhas do romance, Rice tira seu vampiro das sombras, trazendo-o à luz – de forma literal, sim; porém, ao mesmo tempo, uma própria representação do movimento de desmistificação e transfiguração que poderemos observar no decorrer de suas narrativas.

Dois fatores decisivos marcam essa interação vampiro-humano de forma sem precedentes: a escolha e a confiança. A escolha, pois em instâncias literárias anteriores, era o vampiro quem escolhia sua vítima humana, cabendo à última lutar, ser salva ou resignar-se ao seu destino trágico; não havia real escolha por parte do humano ao confrontar a real natureza do vampiro, apenas oportunidade. Quanto à confiança, temos uma narrativa construída, desde o princípio, a partir do fato de que o humano sabe exatamente com quem está lidando – ao contrário das narrativas para as quais olhamos no capítulo anterior, onde o vampiro, para ganhar a confiança do humano, esconde sua natureza inumana, revelando-a apenas em momentos propícios para o ataque ou no clímax da narrativa. Gelder afirma que a estratégia narrativa da entrevista "enfatiza transparência (através de confissão ou revelação) e publicidade. [...] O leitor ouve o 'outro' falar em primeira-mão; o vampiro sai do armário e se faz conhecido[114]" (GELDER, 1994, p. 109, tradução minha).

Louis elege como marco inicial de sua narrativa a morte trágica de seu irmão mais novo, em 1791, quando tinha 25 anos e morava numa casa de plantação perto de New Orleans, na Louisiana. Tal evento deixou-o completamente sem norte ou vontade de viver, e o jovem acabou atraindo a atenção de um vampiro.

[114] No original: "emphasizes disclosure (through confession or revelation) and publicity. […] The reader hears the 'other' speaking first-hand; the vampire comes out of the closet and makes himself known".

> Vivia como um homem que queria morrer, mas não tinha coragem para fazê-lo sozinho. Andei em ruas e vielas escuras, estava sempre em cabarés. Escapei de dois duelos, mais por covardia e apatia, pois na verdade queria ser morto. E então, fui atacado. Poderia ter sido qualquer um – eu era um convite para marinheiros, ladrões, maníacos, qualquer um. Mas foi um vampiro. (RICE, 1992, p. 17)

Tal vampiro é Lestat, descrito por Louis inicialmente como "um homem alto, de pele delicada, cabelos louros e movimentos graciosos, quase felinos [...] o vampiro Lestat era extraordinário" (RICE, 1992, p.17, 19). No que Louis torna-se vampiro, um contraste fundamental é imediatamente estabelecido entre sua personalidade e a de Lestat. Louis aponta que, como parte do seu processo de transformação, ele deveria observar Lestat tirar uma vida humana – como que selando um pacto de sangue. O vampiro confessa ao entrevistador que "sem dúvida alguma, esta foi a parte mais difícil, [...] conservava o maior respeito pela vida alheia, e a partir da morte recente de meu irmão, havia tomado verdadeiro horror à morte" (RICE, 1992, p.22). Paralelamente, "Lestat ria, dizendo-me calorosamente que, quando me tornasse vampiro, me sentiria tão diferente que também riria. Enganou-se. Nunca ri da morte, apesar da frequência com que eu mesmo a tenha causado" (RICE, 1922, p.22).

O leitor logo percebe que Louis não é um vampiro tradicional, como o conhecia; através de sua jornada tortuosa e palavras tingidas de dor, torna-se possível que este leitor venha a demonstrar, pegando emprestadas as palavras de Mick Jagger, uma verdadeira "*Sympathy for the Devil"* ("empatia pelo demônio", em tradução livre) – canção que, inclusive, encerra a adaptação cinematográfica do romance de Rice. O vampiro é retratado aqui como uma figura que, em um momento trágico, viu-se obrigada a depender fisicamente de algo que abominava: ser o responsável por tirar dos outros aquilo que enxergava como o bem mais precioso, a vida.

A transformação de Louis em vampiro culmina em uma cena que precisa ser localizada dentro do escopo maior da literatura vampiresca.

> Agora escute-me, Louis – disse ele, sentando-se a meu lado no degrau, de modo tão gracioso e íntimo que me fez pensar nos gestos de um amante. Recuei. [...] Queria lutar, mas apertou-me com tal força que dominou inteiramente meu corpo e, assim que parei minha inútil tentativa de rebelião, afundou os dentes em meu pescoço. [...] Lembro-me que o movimento de seus lábios arrepiou todos os cabelos do meu corpo, enviando uma corrente de sensações através de meu corpo que não me pareceu muito diferente do prazer da paixão (RICE, 1992, p. 24-25)

Ainda que um possível desejo masculino homoerótico possa ter estado presente até mesmo na concepção de *Drácula*, como observamos no capítulo anterior, tal romance fez uso de personagens femininas mediadoras para que o vampiro pudesse penetrar a carne do humano, concretizando seu desejo sobre ele. Apenas aqui, setenta e nove anos depois da publicação de *Drácula*, é "permitido" ao vampiro o contato íntimo com outro homem, compartilhando uma experiência que, assim como acontece em *Drácula* e *Carmilla*, remete ao êxtase de uma relação sexual. Senf descreve a cena como "a primeira de muitas cenas *queer*[115,116]" (SENF, 1988, p.112, tradução minha).

Louis compara a experiência íntima com Lestat ao gozo sexual; é importante ressaltar que "a experiência de prazer erótico do vampiro e sua habilidade de se reproduzir são localizadas oralmente, não genitalmente; o ato de sugar o sangue é a forma pela qual o vampiro se alimenta, obtém gratificação e produz outros vampiros[117]" (TOMC, 1997, p. 99, tradução minha). Na realidade, ao recordar-se do ato sexual humano enquanto vampiro, Louis afirma que tal experiência é apenas "uma sombra pálida do ato de matar" (RICE, 1992, p.209).

Ao contrário de Stoker, que via a sexualidade de seus vampiros como exteriorizações do mal em si e em nós, Rice vislumbrou nos vampiros uma possibilidade real de manifestação da liberdade, de impulsos que não desejava manter silenciados. Ela afirma,

> eu, uma mulher sem identidade de gênero clara, fortes impulsos eróticos, grande ambição e um contexto cultural fragmentado, me senti "normal" ao escrever sobre vampiros – párias inteligentes que se recusavam a aceitar o desprezo do mundo como sua história[118].

[115] Termo advindo da teoria *queer*, que perpassa estudos socioculturais, educativos e artísticos, entre outros; em linhas gerais, entende as identidades de gênero e sexual como construtos sociais, em vez de papéis rígidos biologicamente predeterminados – movendo-se assim para além de binarismos.
[116] No original: "the first of a number of 'queer' scenes"
[117] No original: "the vampire's experience of erotic pleasure and its ability to reproduce are located orally, not genitally; sucking blood is the vampire's way of feeding, of gratifying itself, and of making other vampires"
[118] RICE, Anne. *Facebook*, 14 ago. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/annericefanpage/posts/10155686705865452> Acesso em: 14 set. 2017
No original: "I, a woman with no clear gender identity, strong erotic drives, great ambition, and a fractured cultural background, felt "normal" when I wrote about vampires --- intelligent outcasts who refused to accept the world's contempt as their story".

Ao posicionar a consumação do desejo de Lestat por Louis tão cedo no romance – e então explorar toda a dinâmica de tal relação, que eventualmente constituiria uma espécie de família *queer* – Rice confere outra camada de singularidade à narrativa, no que traz à superfície (em mais um movimento que remete ao caminhar à luz) algo que sempre esteve borbulhando nas entrelinhas das narrativas vampirescas, mas nunca pôde de fato ser explicitado.

A relação de Louis e Lestat, entretanto, não poderia ser mais conturbada. Louis é descrito, em diferentes instâncias, como o mais sensível, delicado e disposto a atribuir um significado a sua nova existência vampiresca; o vampiro confessa ao entrevistador que "o que sentia, em meu âmago, por tudo, até pelo ruído das cartas sendo colocadas umas sobre as outras nas pilhas do jogo de paciência, era respeito. Lestat sentia o oposto. Ou não sentia nada. Era como dar pérolas aos porcos" (RICE, 1992, p. 37). Já Lestat, por outro lado, é retratado como impetuoso, agressivo e niilista.

A figura de Louis teria assim correspondências com o papel de gênero feminino que observamos nas obras vitorianas no capítulo anterior, algo exacerbado por sua dependência da figura masculina e egocêntrica de Lestat. Tal dependência, entretanto, é menos emocional que, na verdade, uma dependência de conhecimento. Lestat sempre deixou a entender que havia muito o que Louis não sabia, que

> por trás de seu sorriso de escárnio havia sempre a promessa de que sabia coisas maravilhosas ou terríveis [...] E durante todo o tempo me diminuía e me repreendia por meu amor pelos sentidos, por minha relutância em matar e por quase desmaiar frente à morte. Gargalhou estrondosamente quando descobri que podia me ver no espelho e que cruzes não me afetavam, e me confundia com seu silêncio sempre que lhe perguntava sobre Deus e o Diabo (RICE, 1992, p.43).

Louis, demonstrando-se ciente dos mitos e superstições que rodeavam as criaturas da noite, via como conflituoso o fato de que ainda que fosse ele próprio um vampiro, isso não o impedia de estar na presença de itens sagrados ou de refletir de forma quase que obsessiva sobre seu lugar entre Deus e o Diabo, sobre sua ideia de bondade e maldade. As respostas que procurava nunca vinham de Lestat, que apenas afirmava, aparentemente desmerecendo os conflitos internos de seu companheiro, com um "sorriso maligno, 'eu sou o diabo'" (RICE, 1992, p.43).

Devido à sua falta de confiança em si, Louis havia sido tolerante com Lestat, já que não imaginava ser possível uma existência solitária enquanto vampiro. Eventualmente, entretanto, o vampiro veio a entender que Lestat não iria compartilhar com ele quaisquer segredos ou revelações – se é que o último, de fato, tinha algo para compartilhar. Louis, então, o confronta.

> Você me chama de idiota, e é você mesmo quem tem sido o idiota. Acha que não sei porque me transformou em vampiro? Não conseguia se sustentar, não conseguia fazer nada. [...] Dirijo tudo, enquanto você fica sentado com ar de superioridade. Não tem mais nada a me ensinar. Não preciso mais de você. É inútil. É você quem precisa de mim (RICE, 1992, p.65).

Considerando a ideia de que a figura de Louis é representativa de um papel de gênero feminino na dinâmica desse relacionamento, não é de se surpreender que ele iria tentar libertar-se de tal figura masculina opressora, a qual vivia à sombra, nessa narrativa sensível ao contexto específico das últimas décadas do século vinte. Louis, distanciando-se da influência de seu criador, encontra-se às voltas com sua própria natureza misteriosa; o vampiro se questiona, “não sei se vim do diabo ou não! Não sei o que sou!” (RICE, 1992, p.74), “Sou um condenado? Sou enviado do diabo? Tenho a mesma natureza de um demônio? [...] Em que me tornei ao virar vampiro? Onde devo ir?” (RICE, 1992, p.77-78). Ele vivia em um mundo no qual não entendia seu lugar, assim como não sabia se sua existência era em si uma prova concreta do sobrenatural, ou se o fato de ser imune aos artefatos religiosos seria indicativo de que ele poderia fazer parte, na verdade, de uma ordem perfeitamente natural – ainda que oculta aos olhos humanos – das coisas.

A imortalidade, um dos grandes sonhos da humanidade, torna-se para Louis uma sentença; uma infindável processão de dias sem significado nos quais ele precisa tirar uma vida para sustentar a própria. Ao contrário de Lestat, que, segundo Louis, “matava seres humanos o tempo todo, às vezes dois ou três numa mesma noite, outras vezes mais; em cada um deles saciava sua sede momentânea, depois partia à cata de outro” (RICE, 1922, p.46), Louis tentou até mesmo viver do sangue de animais, para aliviar seu sentimento de culpa. Contudo, tal ato depunha contra sua própria natureza, o que é evidenciado pela forma como descreve o ato de se alimentar de um humano. “Só encontrava a paz quando matava, somente naquele minuto. E não tinha nenhuma dúvida de que matar qualquer coisa que não fosse um

humano só causava uma vaga saudade" (RICE, 1992, p.92). É possível afirmar, assim, que é o sentimento de uma eterna culpa que norteia a experiência vampiresca de Louis, no que o mesmo se mantém dividido entre sua necessidade fisiológica apenas natural e o senso moral inteiramente humano que ainda governa suas ações.

Em *O Problema com Deus* (2008), Bart D. Ehrman se debruça sobre a própria Bíblia para entender como ela lida com questões relacionadas à presença do mal e a ausência de Deus. Para o autor, sua crise pessoal de fé ocorreu uma vez que se viu impossibilitado de conciliar os pressupostos da fé – norteados pela Bíblia – com o que chamava de "fatos da vida" (2008, p.13), que muitas vezes são permeados por injustiças gritantes e sofrimento em demasia. O mesmo, simultaneamente, questiona a si próprio e ao seu leitor: "Onde Deus está presente neste mundo de dor e infelicidade? Por que a escuridão é tão opressiva?" (2008, p.14). Ele prossegue,

> Como podemos discutir o problema do sofrimento sem começar pelo Holocausto, o mais hediondo crime contra a humanidade na história da raça humana? [...] Um total de 11 milhões de pessoas mortas, não em batalha como combatentes inimigos, mas como seres humanos considerados inaceitáveis por aqueles que detinham o poder, e brutalmente assassinados. [...] Cada um tinha uma história a contar – ou teria, se tivesse vivido para isso (EHRMAN, 2008, p.27).

O autor evoca o Holocausto para se remeter ao que talvez seja uma das respostas bíblicas mais comuns à questão do sofrimento: a de que ele ocorre porque Deus assim deseja ou permite; e o mesmo se dá pois Deus está punindo os desobedientes ou os que vivem em pecado. Na Bíblia, a dinâmica do "crime e castigo" se faz presente desde a desobediência do primeiro casal, que é expulso do jardim do Éden, e permeia todo o Pentateuco. Foi a "maldade", apresentada de forma vaga, a responsável pelo dilúvio que devastou a Terra, matando todos os homens e animais e deixando vivos apenas os casais presentes na Arca de Noé.

> Viu o Senhor que era grande a maldade na terra [...] Então arrependeu-se o Senhor de ter feito o homem na terra, e isso lhe pesou no coração. E disse o Senhor: Destruirei da face da terra o homem que criei, tanto como o animal, os répteis e as aves do céu. (Gênesis, 6: 5-6).

Se para Ehrman a ideia do sofrimento como punição para o pecado se torna minimamente problemática diante de genocídios como os promovidos pelo Holocausto, pela ideia de que “se a punição é fruto do pecado e não estou sofrendo nada, muito obrigado, isso me torna probo? Mais probo que meu vizinho do lado, cujo filho foi morto em um acidente ou cuja esposa foi brutalmente violentada e assassinada?” (2008, p.54), para Louis, o próprio cerne de tal ideia encompassa seu sofrimento em sua nova existência vampiresca.

O sofrimento oriundo da existência imortal do vampiro é amplamente justificado, por si próprio, pela noção assombrosa de que sua vida é um emaranhado de pecados cada vez mais complexo; sendo assim, não haveria outro caminho para si que não a escuridão opressiva e sem Deus a que Ehrman faz referência. Seu sofrimento é punição; sua vida, martírio. O tema do sofrimento por ser um condenado permeia toda a narrativa de Louis, que ainda se vê às voltas com a aparente rigidez do lugar ocupado pelo vampiro.

Quando Lestat entende que estava para perder a companhia de Louis para sempre, sua próxima jogada é tão impulsiva quanto ousada. Ciente do fato de que não havia nada que pudesse dizer para persuadi-lo a continuar ao seu lado, ele apela para a natureza sensível de Louis ao fazer de Claudia – uma criança de apenas cinco anos de idade, que Louis havia encontrado chorando ao lado do corpo morto de sua mãe, e que, para seu próprio horror, acabou alimentando-se – uma vampira. Louis pensara que havia tirado a vida da menina, mas Lestat anuncia com orgulho que “Ela está ali! – disse ele. – A sua presa. A sua filha!” (RICE, 1992, p.94). Ao questionar sobre sua mãe, já como vampira, Claudia ouve de Lestat, “A mamãe deixou você conosco. Quer que você seja feliz. [...] Você é nossa filha. Filha de Louis e minha, compreende?” (p.99). Essa recém formada família, certamente não-tradicional, foi exatamente o que Louis precisava para que reencontrasse, por um tempo, algum tipo de propósito para sua existência.

O vampiro revela que tudo o que queria, afinal, era “amor e bondade nisto que é a vida em morte. Era impossível desde o início, pois não se pode ter amor e bondade quando se faz aquilo que se sabe ser mau, que se acredita errado” (RICE, 1992, p.329), algo que não apenas reforça a culpa que Louis carrega, como também encompassa o sentimento de que o vampiro não seria digno de quaisquer instâncias felizes pois é intrinsecamente “mau”. Mesmo que sua moral seja ainda ancorada em tais binarismos, Claudia permite que Louis vislumbre novamente algo que não a culpa e a fome: a conexão profunda ao seu semelhante, algo que tinha se perdido no seu tornar-se vampiro. Louis sentia, porém, a fragilidade dessa felicidade

possível: a tragédia só poderia estar à espreita, pois o pecado residia no próprio seio daquele lar.

Claudia tornar-se-ia uma vampira completamente diferente de ambos seus pais, ainda que dividisse, com Lestat, o fascínio pela caça e sedução – algo que Louis descreve como o "passar muito tempo em companhia da vítima ludibriada, saboreando o esplêndido humor de sua amizade traiçoeira com a morte" (RICE, 1992, p.103) – e com Louis, o respeito pela beleza e pelo interesse nas artes, no que Louis constantemente estava "soprando em seus ouvidos que nossas vidas eternas seriam inúteis se não percebêssemos a beleza que nos cercava; [...] murmurando as poesias que lhe ensinava ou quando tocava, com leveza e confiança, suas próprias canções" (RICE, 1992, p.105).

Figura 7 – Claudia (Kirsten Dunst), Louis (Brad Pitt) e Lestat (Tom Cruise) na adaptação cinematográfica de *Entrevista com o Vampiro* (1994).

Fonte: *Lady Manson*. Disponível em: <httphttp://ladymanson.com/galleries/movies/MoviesHK/displayimage.php?pid=8761&fullsize=1> Acesso em: 10 set. 2017

Ainda que o plano de Lestat tenha funcionado por algum tempo, foi a própria Claudia quem teve a determinação de romper os laços com Lestat. No que a menina imortal torna-se amargurada com o fato de que foi Lestat quem a condenou a estar aprisionada por todo

sempre no corpo de uma pequena criança – e o mesmo regozijava-se em tal fato –, ela chega à mesma conclusão que Louis: que Lestat não tinha nada a oferecê-los e que, somente sem ele, eles poderiam viajar o mundo em busca de outros vampiros e das respostas que procuravam. Para o horror de Louis, Claudia envenena Lestat, o degola em seguida, e descarta seu corpo num pântano da Louisiana enfestado de crocodilos.

Esse, obviamente, não seria o fim de Lestat ou tampouco do sofrimento de Louis, mas permitiu que Louis e Claudia viajassem o mundo em busca da verdadeira história de seus semelhantes, algo como "uma comunhão com sua própria espécie" (RICE, 1992, p.151). Após percorrer a Europa em lugares tradicionalmente associados aos vampiros, é em um teatro francês chamado *Théâtre des Vampires* que Louis e Claudia encontram – ou melhor, são encontrados por – Armand, o líder de um clã que existe sob a fachada do teatro "dos vampiros", lugar onde peças com temática sobrenatural eram encenadas todas as noites, por vampiros, para uma plateia humana totalmente alheia à real existência dos seres noturnos – que realmente se alimentavam de humanos desesperados sob os holofotes e olhares atentos dos espectadores.

Após o espetáculo, Louis e Armand têm uma conversa que, de diversas formas, é embrionária de temas que permearão os romances das *Crônicas,* e que nos permite antever a problematização do conceito de mal até então arraigado na literatura vampiresca, que Rice desenvolveria em seu próximo romance. Louis questiona Armand sobre a origem do poder sobrenatural dos vampiros, e se eles seriam oriundos de algum tipo de poder maligno ou do próprio Diabo. Armand, vampiro de mais de quatro séculos de idade, nega veementemente tal possibilidade e tenta confortar Louis, dizendo, "vi-o no teatro, percebi seu sofrimento, sua compaixão pela moça. [...] Você morre quando mata, como se achasse que merecesse morrer. Mas por que, com essa paixão e este senso de justiça, quer se considerar filho de Satã?" (RICE, 1992, p.233).

Para Louis, o fato de ser condenado a tirar vidas humanas para sustentar a própria o faz essencialmente maligno. Armand argumenta, entretanto, que não há uma linha clara que separa o bem e o mal, introduzindo a ideia de gradações de bondade e maldade, algo que Louis rejeita completamente.

> [Armand] – E como se atinge o mal? – perguntou. Como se sai da graça e de repente se fica tão cruel quanto o júri popular da Revolução ou o mais sádico imperador

> romano? Basta simplesmente faltar a missa aos domingos, ou cuspir a hóstia? Ou roubar um pedaço de pão... ou dormir com a mulher do próximo?
> [Louis] – Não... – sacudi a cabeça. - Não.
> [Armand] - Mas se o mal não tem gradação, e existe este estado de maldade, então basta um único pecado. Não foi isso que disse? Que Deus existe e...
> [Louis] - Não sei se Deus existe – falei. – E pelo que sei... Ele não existe.
> [Armand] - Então os pecados não importam – retrucou. Nenhum pecado atinge o mal. [...]
> [Louis] - O que constitui o mal, o verdadeiro mal, é tirar uma única vida humana (RICE, 1992, p.235).

Louis percebe que Claudia e Armand não só eram capazes de pensar em sua existência sobrenatural fora de um sistema religioso – com suas figuras representativas do bem e do mal – como também de relativizar a própria necessidade fisiológica pelo sangue humano, pensando fora de um código de moral que, para eles, não os pertence mais. Armand, finalmente, questiona, "por que precisa nos transformar em deuses e diabos, quando o único poder que existe está dentro de nós mesmos?" (RICE, 1992, p.237). Louis entende o peso de tais palavras, mas não consegue, de fato, assimilá-las. Ele procurava respostas claras, um lugar no qual pudesse se sentir seguro – mesmo que tal lugar fosse, como imaginava dentro de si, junto aos malditos e ao diabo.

Apesar dos melhores esforços de Armand em fazer Louis considerar que sua nova realidade implorava pela revisão de sua ética essencialmente humana, constantemente o obrigando "a perceber meus poderes, a ver que os caminhos que escolhia eram humanos e não precisaria mais trilhá-los" (RICE, 1992, p.275), Louis não consegue deixar de emoldurar-se em sua culpa e no ódio que sente pelo que faz – em poucas palavras, um ódio pelo que é.

Quando Claudia é levada à força, mesmo sob repúdio de Armand, pelo clã dos vampiros e então assassinada – pois os mesmos descobriram que ela teria cometido aquele que, dentro deste clã, era um crime imperdoável (o assassino de um semelhante, que, no caso, era também seu criador) – Louis perde completamente a capacidade de amar ou de se conectar ao outro. À deriva, sua existência é inicialmente motivada por vingança, algo que logo obtém, mas que o deixa, por fim, em um estado de profundo vazio desprovido de qualquer significado; algo que, talvez, o vampiro tenha tentado reavaliar ao compartilhar sua história com o humano.

Todavia, Louis considera a entrevista um grande fracasso no que descobre que Daniel, o jovem entrevistador, encontra-se completamente fascinado pela sua saga vampiresca, implorando para que o vampiro faça dele um imortal.

> Foi uma aventura que jamais conhecerei na vida! Fala de paixão, de saudades! Fala de coisas que milhões de nós nunca experimentarão ou chegarão a compreender. E depois diz que termina assim. Digo-lhe... – agora estava na frente do vampiro, as mãos estendidas. – Se me desse esse poder! O poder de ver, sentir e viver para sempre! (RICE, 1992, p.332).

Ignorando – ou ao menos minimizando – o fato de que a narrativa de Louis é pontuada por tragédias, por seu sentimento de angústia e seu conflito em relação à sua própria natureza, o que Daniel vê no ser à sua frente é um homem belíssimo, que une força descomunal à uma delicadeza sensível; ele vê a possibilidade de reinventar-se inúmeras vezes e não aceita que a história de Louis possa terminar de forma tão amarga. A interpretação de Daniel é um testemunho do sonho e fascínio humano pela ideia da imortalidade, seja qual for o preço a ser pago. Talvez tenhamos, nesse desfecho – e infelizmente para Louis – um ser inumano com valores morais e éticos mais fundamentalmente humanos do que aqueles próprios ao ser humano que o entrevista.

A figura do vampiro Louis, a seu tempo original no panorama da literatura vampiresca, é também valiosa pois abre espaço para nossa empatia, no que é possível nos colocar em seu lugar – no lugar daquele que vê de fora; daquele que não se encaixa ou cuja existência é privada de propósito. Rice, entretanto, ao criar tal personagem, não utilizou o vampiro somente como uma metáfora para os marginalizados e os privados de voz; ela também o utilizou como forma de lidar com questões íntimas que a afligiam.

Para ela, a "ficção é a 'resposta' que uma autora pode oferecer às questões que a desafiam[119]"; e, com Louis, ela percebeu uma oportunidade de falar também sobre seus conflitos interiores naquele momento – alguém em embate com sua própria fé, que via-se atormentada por suas perdas e pelas sombras de um passado que não mais a pertence.

> Escrevi *Entrevista com o Vampiro* sem entender que estava escrevendo sobre a perda. [...] Ao perder minha fé, perdi minha visão de mundo; minha visão rica, esperançosa e adorável do cosmos como um lugar onde o sofrimento jamais passava

[119] RICE, Anne. About Lestat [mensagem pessoal]. Mensagem recebida de <anneobrienrice@gmail.com> por <thisardenberg@gmail.com> em 8 ago. 2014. No original: "fiction is the "answer" an author offers to the questions that challenge her".

> despercebido, no qual Deus sabia de todas as lágrimas que eram derramadas. [...] Como autora, sou movida pelo luto[120].

A experiência pessoal da autora se entrelaça, de diversas formas, com questões e conflitos suscitados pelas *Crônicas Vampirescas*; particularmente, a questão da relação complexa de Rice com a fé nos será preciosa pois permitirá pensar na figura do vampiro fora de um sistema religioso rígido, e não apenas necessariamente situado em oposição a ele.

Em seu *memoir Called Out of Darkness: A Spiritual Confession*, Rice fala abertamente sobre como seus interesses em estudos sociológicos, filosóficos e culturais lentamente acabaram a afastando da igreja, algo que havia alicerçado sua identidade como uma jovem criada por uma família sulista, católica praticante. A autora menciona o fato de que achava maravilhoso que seus novos amigos, a quem conheceu enquanto jovem adulta, "não eram atormentados por noções de pecado[121]" (RICE, 2008, p.122, tradução minha), diferentemente dela, que sentia

> agonia por meus desejos e curiosidade imensa. Era pecado mortal experimentar o sexo solitário; beijar; fazer basicamente qualquer coisa exceto ter relações conjugais após o casamento estritamente para procriação [...] Meu coração e minha consciência me diziam para deixar a igreja, para explorar. Meu coração e minha consciência buscavam informação. […] Eu ansiava experiência, risco. […] A igreja tinha se tornado, para mim, anti-arte e anti-mente[122] (RICE, 2008, p.120,124, tradução minha).

Sua relação com Deus também entrou em colapso uma vez que, para ela, a imagem Dele sempre esteve intimamente ligada à sua experiência como praticante da fé católica. Impossibilitada, naquele momento, de separar sua relação com Deus da sua relação com a igreja, Rice se deparou confrontando toda a forma como havia sido educada para pensar sobre

---

[120] RICE, Anne. *Facebook*, 30 ago. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/annericefanpage/posts/10154519487245452> Acesso em: 25 set. 2017.
No original: "I wrote *Interview with the Vampire* without ever realizing I was writing about loss. In losing my faith, I lost my whole view of the world. My whole rich and hopeful and really lovely view of the cosmos as a just place, in which nobody's suffering was ever wasted or lost. In which God knew every tear that was shed. [...] As a writer I'm driven by grief".

[121] No original: "They weren't tormented by notions of sin".

[122] No original: I was in agony of desire and impossible curiosity. It was a mortal sin to have solitary sex; to kiss, to do anything basically except to have conjugal relations in marriage which were entirely open to procreation. My heart and my conscience were telling me to leave the church, to explore. My heart and my conscience wanted information. […] I hungered for experience, for risk […] The church had become for me anti-art and anti-mind

o mundo através das maneiras que iam ao encontro dos valores que, para ela, tornaram-se verdadeiros.

> A igreja, com todas as suas regras sobre o sexo e o mundo moderno, com seus livros e assuntos dogmáticos, tinha se tornado prova absoluta para mim de que Deus não existia. [...] Simplesmente não poderia haver um Deus. Um Deus nunca teria feito uma igreja tão perversa e limitada, e tão aparentemente frágil – vulnerável à informação, isso é – como a igreja católica. As pessoas que acreditavam em Deus acreditavam nas igrejas, e igrejas contavam mentiras. Não só elas contavam mentiras, como também faziam-nos replicá-las[123] (RICE, 2008, p.126, tradução minha).

A ruptura, entretanto, mostrou-se mais difícil do que a autora antecipava. Rice assistiu, impotente, sua filha adoecer; a criança veio a falecer aos seis anos de idade, vítima de leucemia. Sem o amparo da fé para dar-lhe qualquer tipo de conforto em um momento tão obscuro, a autora decidiu, finalmente, debruçar-se sobre a arte para lidar com sua própria dor e com as questões que sentia que lhe eram particularmente caras. Ainda sobre *Entrevista com o Vampiro*, ela revela que

> O romance era também um óbvio lamento por minha fé perdida. Os vampiros caminham por um mundo sem Deus; e Louis, o herói de coração partido, buscava um contexto significativo em vão [...]. Jorravam de mim a escuridão e o desespero de uma ateia lutando para estabelecer laços e manter a esperança em mundo sem Deus [...], um mundo em que os condenados e os desprezados levantavam suas vozes em protesto e música[124] (RICE, 2008, p.137-141, tradução minha.)

No universo criado por Rice, o vampiro perderá seu lugar necessariamente antagônico perante à religião e precisa encontrar outras formas de valorar sua existência. Assim, enquanto o vampiro pré-Rice era ameaçado por todo o aparato cristão – como observamos no capítulo anterior com *Carmilla* e *Dracula* – o vampiro riceano era fisicamente imune a ele. Ele não

[123] No original: "The church, with all its rules about sex, the modern world and books and matters of dogma, had become absolute proof to me that God didn't exist. […] There just couldn't be a God. A God would never have made a church so unnatural and so narrow, and so seemingly fragile – vulnerable to... information, that is – as the Catholic church. People who believed in God believed in churches, and churches told you lies. Not only did they tell you lies, they made you tell lies".

[124] No original: "The novel was also an obvious lament for my lost Faith. The vampires roam in a world without God; and Louis, the heartbroken hero, searches for a meaningful context in vain […] I poured out the darkness and despair of an atheist struggling to establish bonds and hopes in a godless world […] a world in which the condemned and despised raised their voices in protest and song".

queimava ao tocar em algo sagrado ou era afugentado pela imagem da cruz, bem como podia entrar num templo religioso e buscar, lá, refúgio, sem arder em chamas instantaneamente.

Isso não quer dizer que a religião não tenha lugar dentro do universo criado por Rice; muito pelo contrário, ao longo de todos os romances, os vampiros da autora constante e conflituosamente se veem às voltas com seu próprio lugar entre a religião, a fé em algo superior, as figuras de Deus e do Demônio, sua própria natureza maligna e se é o inferno que, inevitavelmente, os aguarda.

Esse universo, habitado por tantos vampiros singulares e distintos entre si, regido por regras e uma moral que paira para além da judaico-cristã torna-se rico pois nos conferirá a oportunidade de pensar na questão da natureza do mal através de perspectivas outras, para além daqueles lugares fixos, em clara oposição binária, que observamos no capítulo anterior.

Em particular, o mundo não teocêntrico de Rice abre as portas para que consideremos a filosofia do alemão Friedrich Nietzsche, grande crítico das religiões e, em especial, do cristianismo. Para o filósofo, a moral cristã é decadente, fraca e impede que o ser humano viva plenamente, atingindo todo seu potencial; é produtora e reprodutora de medíocres. Sua filosofia, como observaremos em algumas de suas obras, clama pela superação desse ideal de humano submisso, servil e com eterno sentimento de culpa, para um novo humano, capaz de concretizar suas vontades íntimas, o que potencialmente subjaz significativas transvalorações morais e éticas que nos serão valiosas para a discussão das *Crônicas Vampirescas*.

Para que possamos nos libertar do sentimento de "culpa cristã" presente no primeiro romance de Rice e que caminhemos em direção aos novos lugares que buscamos, é fundamental que nossa análise se concentre, doravante, no personagem de Lestat – aquele que, em *Entrevista*, é retratado como uma figura antagônica, mas que toma o protagonismo do próximo romance das *Crônicas* para si. Enquanto Louis "foi pintado vividamente em preto e branco, Lestat ganhou vida em cores iridescentes[125]"; o primeiro, um vampiro mais próximo do que a humanidade jamais testemunhara, com senso moral intrinsecamente humano; o último, um vampiro que abraça sua natureza vampiresca em toda sua complexidade e glória, libertando-se da angústia e culpa que se fazem em primeiro plano no primeiro romance, e

[125] RICE, Anne. *Facebook*, 25 set. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/annericefanpage/photos/a.183162360451.153605.66435815451/10155810588170452/?type=3&theater> Acesso em: 26 set. 2017. No original: "[Louis] was drawn vividly in black ink, but Lestat came to life in blazing color".

romperá de fato com quaisquer rótulos que possam ser impostos a ele, negando-os e ultrapassando-os.

2.2 **O vampiro secularizado: para além do antagonismo religioso e através do "Jardim Selvagem"**

> Lestat ganhou vida pelo canto dos meus olhos, com toda sua ferocidade. Lestat era o homem de ação, que faria coisas que eu não ousaria [...]; era a pessoa que poderia deslizar alegremente pela vida apesar das questões que me atormentavam – as dúvidas e o horror da morte.
>
> *Anne Rice*

O segundo romance das *Crônicas Vampirescas – O Vampiro Lestat* – tem início com um enfático anúncio do seu narrador: "Sou o vampiro Lestat" (RICE, 1999, p.9). Simples assertiva é deveras significativa para nós pois aponta, de imediato, para o fato de que o vampiro não mais necessitará da mediação de um ser humano para ter sua história contada: ele pode e irá fazê-lo por si próprio, em primeira pessoa; outrossim, sugere que a narrativa de Lestat será direta, honesta e com um teor de autoridade que não se fazia presente na narrativa pesarosa de Louis.

Em sua "autobiografia", que Lestat afirma ter escrito sob o pseudônimo de "Anne Rice", Lestat descreve inicialmente sua breve vida humana, apontando que foi criado em Auvergne – região localizada no centro-sul da França – no século dezoito, e que sentia-se absolutamente confinado no pequeno e fechado universo das terras de seu pai e aldeias próximas. Seus sonhos e expectativas sempre pairaram para além daquele pequeno e constrito mundo. Para romper com a monotonia da vida do campo e com a falta de perspectivas que afligiam alguém que "nascera com temperamento irrequieto – o sonhador, o rebelde, o inconformado" (RICE, 1999, p.27), ele afirma que tornara-se um caçador; "trazia o faisão, o

cervo e a truta dos arroios da montanha [...] A caça se tornara minha vida nessa época – e uma vida que eu não compartilhava com mais ninguém" (RICE, 1999, p.27).

Seus irmãos e seu pai enquadravam-se perfeitamente no estilo de vida que deles era esperado; em sua mãe, Gabrielle, Lestat via uma aliada, que compartilhava com ele o sentimento de inadequação à vida em que estavam inseridos, ainda que ela não vislumbrasse qualquer outra possibilidade de existência, resignando-se à mesma. Uma conexão profunda e real se estabeleceu apenas com seu amigo de infância Nicolas, que havia há pouco retornado de um longo período de estudos em Paris, algo que deixava Lestat completamente deslumbrado. Em meio à garrafas de vinho, os jovens conversam despreocupadamente sobre Paris, música, artes e eventualmente tocam no assunto da religião e da crença – que Nicolas vê como em estado agonizante, em meio ao que chama de "época da razão, não da superstição" (RICE, 1999, p.46). Lestat confidencia que

> Ninguém em minha família acreditava muito em Deus ou havia acreditado um dia. Claro que diziam que acreditavam, e nós íamos à missa. Mas isso era uma obrigação. A verdadeira crença havia desaparecido em nossa família muito tempo atrás. [...] Nem mesmo no mosteiro eu acreditava em Deus. Acreditava nos monges à minha volta.
>
> - Mas podem os homens viver sem essas crenças? – Nicolas perguntou em tom quase tristonho. Podem as crianças enfrentar o mundo sem elas? [...]
>
> Eu estava começando a compreender por que ele era tão sarcástico e cínico. Havia perdido a velha fé há pouco tempo. Estava amargurado com isso (RICE, 1999, p.46).

A vida de Lestat, mesmo enquanto humano, nunca fora ditada por regras religiosas; ele afirma que sempre vivera sem tais crenças, sem valorar suas ações do presente com base em uma promessa de salvação após a morte. Suas verdades eram seculares, construídas no plano físico: ele precisava "ver para crer". Lestat interessava-se apenas no que a própria vida poderia proporcionar, e para ele o grande "pecado" (RICE, 1999, p.52) era na verdade estar aprisionado em um lugar do mundo que não o permitia ser verdadeiramente livre, vivendo sua vida da forma como imaginava e desejava para si. O jovem queria ser ouvido, visto, sentido; ele se imaginava em palcos do circo ou do teatro, alvo do olhar curioso e do aplauso do público.

Quando a falta de sentido e completude inflama a conversa dos jovens Lestat e Nicolas, eles começam a fazer planos de fugir para Paris, com Lestat insistindo que "mesmo

se vivêssemos como mendigos em Paris, era melhor do que permanecer ali" (RICE, 1999, p.52), confiante também na ideia de que "a música e a representação eram boas porque afastavam o caos; caos era a falta de sentido da vida cotidiana e, se morrêssemos agora, nossas vidas não teriam sido outra coisa que sem sentido" (RICE, 1999, p.53).

O plano, concebido com a facilidade aparente de uma conversa com teor alcoólico elevado, acaba ganhando ares de seriedade e para o horror de suas famílias, concretiza-se: Lestat e Nicolas logo veem-se em plena cidade luz, "com uma felicidade indizível; Paris era quente, linda e mais magnífica do que se podia imaginar" (RICE, 1999, p.59). Ambos conseguem empregos em um grupo de teatro e eventualmente chega o dia em que, enfim, Lestat é convidado a subir ao palco, substituindo o ator principal em determinada noite. "Eu podia sentir a atenção como se fosse um abraço. [...] Nas sombras dos bastidores, tive vertigens. Quase desfaleci. Por enquanto, não podia ver coisa alguma a não ser a visão da plateia me fitando por sobre as luzes do palco" (RICE, 1999, p.63). Lestat experienciara, pela primeira vez, uma sensação que tornar-se-ia seu vício: a plenitude da liberdade através da ruptura total com o que foi estabelecido ou esperado de si por outrem.

> - Você não pode fazer outra coisa a não ser tentar obter o que deseja. [...] Não existe mais nada... a não ser...
>
> - Eu sei – ele [Nicolas] sorriu. A não ser a falta de sentido. A morte.
>
> - É – eu disse. Tudo o que você pode fazer é dar sentido à sua vida, torná-la boa... [...] Se ao menos você pudesse acreditar nisso, que fazemos o bem quando levamos outras pessoas a esquecer seu sofrimento (RICE, 1999, p.66).

Uma vez que Lestat experiencia seu mundo em contestação ao sistema religioso vigente, cabe a ele buscar outras apreensões do que seria a realização de valores caros para si – como o bem e o mal – em uma existência fora do cristianismo. Lestat equaciona, nesse momento, o "bem" à arte; à sua capacidade de manter o "caos" – ou o "mal", a falta de sentido – afastado; à possibilidade de apagamento, mesmo que temporário, do sofrimento. Nicolas, entretanto, ainda em conflito pela perda recente da fé, não é capaz de abraçar tais conceitos tão facilmente, apegando-se a ideia de que "somos um bando de atores e artistas do teatro de variedades que nem sequer podem ser enterrados em solo sagrado. Somos párias" (RICE, 1999, p.66).

Esta busca individual de Lestat, embrionária, ainda como jovem humano, por uma nova valoração dos conceitos de “bem” e “mal”, além daqueles promovidos pela religião e que servissem como norteadores de uma moral especificamente desenhada por e para si, nos aproxima do âmago da filosofia nietzschiana, ao qual nos remeteremos dialogicamente doravante em momentos-chave das narrativas analisadas.

> Contra esse instinto teológico, eu faço a guerra [...] As pessoas constroem um conceito de moralidade, de virtude e de santidade a partir dessa falsa ótica de todas as coisas; fundamentam a boa consciência sobre uma visão deturpada, uma vez que a tornaram sacrossanta sob o nome de “Deus”, “salvação” e “eternidade”, não aceitam que *nenhuma* outra espécie de visão possa ter valor (NIETZSCHE, 2012, p.30).

Fundamentalmente, a filosofia de Nietzsche é antidogmática, algo que podemos perceber na citação anterior quando o autor condena o que identifica como “instinto teológico”, que promulga “que nenhuma outra espécie de visão possa ter valor”. Em *Além do Bem e do Mal* (1886), o filósofo defende a tese de que o dogmatismo e o preconceito moral permeiam a busca por uma pretensa verdade única, quando, na verdade, seria fundamental “reconhecer a inverdade como condição de vida: isso significa, sem dúvida, enfrentar de forma perigosa os habituais sentimentos de valor; e uma filosofia que se atreva a fazê-lo se coloca, apenas por isso, além do bem e do mal” (2005, p.11).

Nietzsche afirma que a crença em certezas imediatas é tão ingênua quanto simplista; conceitos construídos como polarmente opostos, como “verdade” e “mentira”, “bem” e “mal”, podem tanto se aproximar quanto transmutar, uma vez que o filósofo duvida “que existam absolutamente opostos; [...] que as valorações e oposições de valor populares, nas quais os metafísicos imprimiram seu selo, sejam mais que avaliações de fachada, perspectivas provisórias” (2005, p.10). Ademais, Nietzsche vê no cristianismo não só um sistema onde as verdades são absolutas e inquestionáveis, como também impõe ao homem valores de “bondade” que promovem sua resignação, submissão e até mesmo um senso de crueldade, “para consigo mesmo e para com outros; o ódio aos incrédulos; a vontade de perseguir” (2012, p. 44).

Se considerarmos a ideia de que o Lestat humano já buscava uma valoração de conceitos arraigados de forma particular, fora de um sistema religioso ao qual nunca fez

verdadeiramente parte, o mesmo tornar-se-á exponencialmente mais complexo uma vez que ele seja feito um vampiro – uma criatura que foi minuciosamente construída ao longo dos séculos como intrinsecamente maligna.

Lestat nota que uma figura enigmática vinha o observando em suas performances, “um estranho rosto na plateia que invariavelmente me distraía” (RICE, 1999, p.65); “me parece uma máscara, o rosto, muito branco e estranhamente claro” (RICE, 1999, p.68). A figura, que passara a assombrar os devaneios de Lestat, inevitavelmente ataca o jovem em seu quarto, levando-o, desesperado, para o alto de uma torre parisiense deserta.

> - Oh, Deus, ajude-me, ajude-me... – eu disse enquanto recuava.
>
> Parecia impossível que aquele rosto fosse mover-se, mostrar alguma expressão e me fitar com tanto afeto como me fitava.
>
> - Que Deus é esse, Matador de Lobos? – ele perguntou.
>
> Virei-me de costas para ele e soltei um terrível urro. Senti suas mãos se fecharem em meus ombros como objetos forjados em metal e, enquanto me debatia num último frenesi de luta, ele me girou de modo que seus olhos ficassem bem diante de mim, grandes e escuros, os lábios fechados mas ainda sorrindo, e então ele se reclinou e eu senti a ferroada de seus dentes em meu pescoço.
>
> Vindo de todos os contos que li na infância, das velhas fábulas, o nome me ocorreu como algo submerso que se arremessava para a superfície da água escura, irrompendo livre na luz. – Vampiro! (RICE, 1999, p.75)

Em vida, Lestat havia compreendido o fato de que era incapaz de crer na religião da forma como se apresentava; entretanto, o encontro com o vampiro faz dele uma testemunha ocular de que havia, de fato, outras realidades, observáveis, que escapavam ao olhar e à compreensão da humanidade. Seu entendimento da natureza do ser que o abduzira é instintivo e imediato, e faz o jovem questionar-se sobre suas próprias suposições teológicas.

> Não havia dúvidas, naquele momento pelo menos, de que a criatura era demoníaca, de que Deus e o Diabo existiam, de que além do isolamento que eu havia conhecido horas antes, jazia um vasto reino de seres sombrios e propósitos insidiosos, e que, de alguma maneira, eu fora tragado por ele. [...]
>
> - Em nome de Deus, vá embora!
>
> Agora, eu *tinha* de acreditar em Deus. Precisava. Era a única esperança. Fiz o sinal da cruz (RICE, 1999, p.80, grifo da autora)

O vampiro diverte-se com o recém-descoberto apreço pela religião do jovem – “Sim, lute, Matador de Lobos – Não vá para o inferno sem uma batalha. Zombe de Deus” (RICE, 1999, p.80). Mesmo com a recusa de Lestat, à beira da morte, em aceitar o sangue poderoso do vampiro, o último força-o a beber de sua garganta, aberta por si próprio, no que estava determinado a dar um fim à sua própria existência milenar e a fazer de Lestat seu legado.

Após todo o processo de transformação involuntária de Lestat ser finalizado, Magnus incumbe a este uma única tarefa, revelando o verdadeiro propósito por trás do ataque a Lestat: este deveria espalhar suas cinzas após sua entrada em uma grande fogueira, nulificando quaisquer possibilidades de que o mesmo pudesse retornar posteriormente, sob uma forma ainda mais monstruosa. Magnus também confere a Lestat todo seu patrimônio conquistado ao longo dos séculos, mas o deixa com nada além de simples orientações: “Grave minhas palavras, nada na terra poderá dar fim à sua vida a não ser o sol, ou um fogo como este que você está vendo, e mesmo assim, somente, se suas cinzas forem espalhadas depois” (RICE, 1999, p.87).

O recém nascido vampiro Lestat suplica para que seu criador não o abandone, atordoado com seus novos sentidos, com sua falta de compreensão dos limites de sua nova existência e com a sede cruel que, desde então, já lhe cegava. “Muito em breve, sua natureza o conduzirá para sua primeira vítima humana. Seja rápido e não demonstre nenhuma misericórdia” (RICE, 1999, p.85), ressalta Magnus, antes de entrar voluntariamente em sua pira funerária.

Lestat, ecoando a criatura do Dr. Frankenstein, é abandonado por seu criador imediatamente após sua criação e experiencia momentos de intenso desespero e aflição. Entretanto, ao contrário da criatura imaginada por Mary Shelley – que ressurge dos mortos através da tecnologia e torna-se obcecada por vingar-se de seu criador – Lestat nem mesmo tem de quem se vingar, assim como não tem a quem recorrer; logo, em seu devir inumano, ele resigna-se à sua nova e solitária realidade. Se olharmos em retrospectiva para a narrativa do primeiro romance, poderíamos argumentar que a falta de uma figura que o guiasse em meio à sua nova existência talvez estivesse por trás da impossibilidade de que Lestat fosse, para Louis, o mestre e companheiro que este último tanto precisava em *Entrevista com o Vampiro*. Sobre sua nova existência vampiresca, que Lestat não escolheu para si, ele afirma que

> se existia um Deus, ele não tinha importância agora. Ele fazia parte de algum reino triste e monótono cujos segredos haviam sido saqueados muito tempo antes, cujas luzes se apagaram muito tempo atrás. *Aquilo* era o centro pulsante da própria vida, em torno do qual girava toda a verdadeira complexidade (RICE, 1999, p.84, grifo meu).

Ainda que o vislumbre de um mundo que se escondia sob a superfície do olhar humano tenha feito Lestat questionar sua filosofia do "ver para crer" – momentaneamente apelando para que uma força superior o salvasse –, sua nova existência se inicia regida por um sentimento de que Deus, se existe, é alheio ao sofrimento dos inocentes e torna-se menos interessante que aquilo que reconhece como o "centro pulsante da própria vida": todas as novas sensações proporcionadas por sua nova existência vampiresca, que o permitem experienciar o próprio mundo que o cerca de uma forma incrivelmente vibrante e sensual.

Sua jornada como ser imortal é forjada com a proclamação de uma das ideias principais da filosofia nietzschiana – a de que "Deus está morto" (NIETZSCHE, 2008, p.120). Esta "morte" de Deus a que Nietzsche faz referência – e que se aplica de maneira íntima à experiência pessoal de Lestat – não deve ser compreendida no sentido categórico de que Deus não existe, mas sim através de uma afirmação de que os princípios morais-religiosos, com suas crenças, valores e verdades últimas, não governam seus atos, tornando-se irrelevantes, esvaziados de significado. A morte de Deus é a morte das verdades eternas, das dualidades antagônicas entre a luz e a escuridão, entre o bem e o mal. Sem elas, cabe apenas ao indivíduo reconstruir-se como senhor de si, independente da moral ditada por outrem.

Nietzsche reconhece que uma violenta crise moral pode surgir como consequência da crença na morte de Deus, uma vez que a fé Cristã carrega consigo uma série de valores arraigados que permeiam, consequentemente, todo o comportamento do indivíduo. Desfeito o tecido da moral religiosa, é esperado que um novo sistema deva ser posicionado no lugar do antigo, para que o indivíduo norteie sua própria jornada. Em *A Gaia Ciência* (1882), na parábola do Homem Louco, este "homem louco", ciente de que Deus fora "morto" pelos homens, indaga:

> Como nos consolaremos, assassinos entre os assassinos! [...] Que rituais de reparação, que jogos sagrados teremos de inventar para nós mesmos? Não seria a magnitude

> desse ato demais para nós? Não deveríamos nós mesmos tornar-nos deuses, para, ao menos, parecer dignos?[126] (NIETZSCHE, 2008, p.120, tradução minha).

Para que a ausência da ordem divina não transforme-se em completo caos, o Homem Louco aponta para esta necessidade de um novo sistema que oriente suas ações. Nascido da ausência de fé nos dogmas religiosos, é o conceito do "Jardim Selvagem" que passa a permear a existência de Lestat, tornando-se uma alternativa moral viável para o vampiro, que foi capaz de se enxergar como parte de um todo na natureza, e não como um monstro relegado eternamente às sombras.

O Jardim Selvagem de Lestat transpassa a ideia de natureza; é a natureza selvagem, um reino repleto de beleza mas também fundamentalmente implacável. Ninguém está a salvo da impiedade da natureza, que não vê distinção entre o inocente e o culpado: todos são presas ou predadores em potencial. Apenas a beleza era uma constante; Lestat afirma que esta "era mais uma terra desconhecida na qual se poderiam cometer mil erros fatais, um paraíso selvagem e indiferente sem indicações claras do bem e do mal. [...] A beleza era um Jardim Selvagem" (RICE, 1999, p.116).

A filosofia secular do Jardim Selvagem, para ele, fazia mais sentido que a crença religiosa em um Deus que permite que criaturas inocentes sejam transfiguradas, contra sua vontade, em criaturas essencialmente malignas, condenadas a vagar pela terra eternamente em pecado se alimentando do sangue dos outros – um questionamento que é ecoado em *O Problema com Deus:* "Deus quer impedir o mal, mas não consegue? Então ele é impotente. Ele é capaz, mas não quer? Então ele é malévolo. Ele é capaz e quer? Donde, então, o mal?" (EHRMAN, 2008, p. 18).

Em consonância com a poética de William Blake, que, em suas *Canções da Inocência e da Experiência* (1789), lida com a imagem do cordeiro e do tigre como partes fundamentais de uma natureza que é capaz de expressar simultaneamente tanto a beleza divina quanto a violência irrefreável, o Jardim Selvagem inclui todas as criaturas e torna inválidas valorações morais simplistas. Tal assertiva impede que nos apiedemos imediatamente da presa – do mais fraco – uma vez que o predador, parte daquele sistema, depende da caça para seu sustento.

[126] No original: "How can we console ourselves, the murderers of all murderers! What festivals of atonement, what holy games will we have to invent for ourselves? Is the magnitude of this deed not too great for us? Do we not ourselves have to become gods merely to appear worthy"

Nietzsche também faz referência explícita a essa ideia em *Genealogia da Moral* (1887), afirmando que

> Que as ovelhas tenham rancor às grandes aves de rapina não surpreende: mas não é motivo para censurar às aves de rapina o fato de pegarem as ovelhinhas. E se as ovelhas dizem entre si: "essas aves de rapina são más; e quem for o menos possível ave de rapina, e sim seu oposto, ovelha – este não deveria ser bom?" (2009, p.32).

Blake se pergunta sobre as possíveis mãos imortais que teriam desenhado o tigre e o cordeiro – seriam as mesmas? Seria o mesmo Deus que torna a inocência inerente ao cordeiro capaz de arquitetar também a sagacidade impiedosa do tigre que, com toda sua inegável beleza, dilacera sua carne? Nietzsche, por outro lado, se coloca em meio às ovelhas e às aves de rapina, supondo que, para as ovelhas, as aves sejam representativas do mal; porém isso, de forma alguma, define de forma fixa o papel das aves predadoras, que apenas cumprem com maestria sua função inerente. Ele prossegue, afirmando que "exigir da força que não se expresse como força, que não seja um querer-dominar, um querer-vencer, um querer-subjugar, uma sede de inimigos, resistências e triunfos, é tão absurdo quanto exigir da fraqueza que se expresse como força" (2009, p. 32-33).

As ovelhas – os cordeiros, os inocentes – são definidas apenas em relação ao outro, pois "a moral escrava sempre requer, para nascer, um mundo oposto e exterior, para poder agir em absoluto – sua ação é no fundo reação" (2009, p.26). É essa moral que Nietzsche associa à fraqueza e ao ressentimento; à humildade a à piedade cristã.

> Esses fracos – também eles desejam ser os fortes algum dia, não há dúvida, também o seu 'reino' deverá vir algum dia – chamam-no simplesmente de 'o Reino de Deus': são mesmo tão humildades em tudo! [...]
>
> 'Sejamos outra coisa que não os maus, sejamos bons! E bom é todo aquele que não ultraja, que a ninguém fere, que não ataca, que não acerta contas, que remete a Deus a vingança, que se mantém na sombra como nós, que foge de toda maldade e exige pouco da vida, como nós, os pacientes, humildes, justos' - isto não significa, ouvido friamente e sem prevenção, nada mais que: 'nós, fracos, somos realmente fracos; convém que não façamos nada para o qual não somos fortes o bastante' (2009, p.36;33)

Por outro lado, a moral nobre – do predador, do tigre, das aves de rapina – “nasce de um sim a si mesmo” (2009, p.26), sendo regida pela ação e não pela reação. De forma rocambolesca, somos remetidos novamente ao papel que Lestat recusou ao negar-se antagonista – que, como vimos, é sempre visto em oposição a uma outra figura – de *Entrevista com o Vampiro*, tornando-se então protagonista de sua própria história e lançando outro olhar para eventos contados através de um ponto de vista pessoal.

Figura 8 – *Tiger Attacking a Calf*, mosaico do século IV de autor desconhecido, disponível nos Museus Capitolinos em Roma.

No mosaico, o tigre predador implacavelmente crava os dentes no pescoço de sua presa: uma representação da estética promulgada pelo “Jardim Selvagem” de Lestat.

Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tiger_attacking_a_calf_-_Google_Art_Project.jpg> Acesso em: 24 dez. 2017.

A questão do bem e do mal, para Nietzsche, é intrinsecamente associada à questão dos pontos de vista – e não de verdades absolutas – como deixa claro quando se pergunta “quem é ‘mau’? Precisamente o ‘bom da outra moral’ – para fora, ali onde começa o que é estranho, o estrangeiro” (2009, p.29).

O mesmo princípio é defendido por Michel Maffesoli, sociólogo francês cujas ideias – ainda que elaboradas e pensadas para a contemporaneidade, imbuídas da contestação de verdades pós-moderna – ecoam as de Nietzsche em suas críticas pungentes à moral e religiosidade totalizantes, e que assim, expandem nossa discussão. Em *A Parte do Diabo* (2002), Maffesoli afirma que "Há uma pluralidade de mundos, uma pluralidade de apreciações e sensações. O mundo não é um e não existe uma única maneira de entendê-lo; seu princípio não se encontra apenas no celestial" (2004, p.49) Para o autor, é impossível compreender a complexidade da vida partindo-se de uma única apreensão de conceitos – em especial, do bem e do mal; assim como Nietzsche, Maffesoli fala sobre a ambivalência destes e sublinha o fato de que muito além de opostos, eles são complementares. Para Maffesoli, seria impossível apreender a inteireza da natureza humana sem considerar o mal que é intrínseco à ela.

O mal, para o autor, seria associado "à face obscura de nossa natureza. Aquela mesma que a cultura pode em parte domesticar, mas que continua a animar nossos desejos, nossos medos, nossos sentimentos, em suma, todos os afetos" (2004, p.29). Negar tal mal presente em cada um de nós é como dizer um constante "não" à algo que faz parte inerente daquilo que somos; é valorar-se através de uma perspectiva fechada que dita aquilo que pode ser vivido e o que deve ser reprimido.

> Normalmente, a única perfeição admitida é a das alturas. O céu da divindade. Ora, pode acontecer que esta tensão para o alto não corresponda à prática social. Daí a necessidade de descer às profundezas da vida. De vincular-se a esse abismo negro, o da animalidade que dorme em cada um, da crueldade também, do prazer e do desejo, coisas que não deixam de fascinar, mas que costumam ser compartimentadas (2009, p.37).

Pois Lestat (re)nasce dizendo um "sim" à si mesmo; à sua própria natureza predadora. O próprio vampiro faz referência a imagem do tigre de Blake no que vê o predador em si, recusando-se a negá-lo. Esta negação é algo que Louis faria tempos depois – como vimos no ponto anterior – trazendo para si grande tormento: um tigre predador com a moral da ovelha; um vampiro que internalizou a culpa, o arrependimento e a compaixão pela presa.

Parte de um sonho que vem a ter de forma recorrente, Lestat vê um de seus amigos humanos sendo perseguido por um tigre nas florestas da Amazônia.

> *Tigre, tigre, incandescente* [...]
>
> E da luz mosqueada ele surge, as listras alaranjadas e negras brilhantes como a luz e a sombra, tornando-o quase invisível. Vejo a cabeça enorme, o focinho macio, branco, com as cerdas dos bigodes longas e delicadas. Mas vejam os olhos amarelos, meras linhas horizontais, e repletos de horrível e insana crueldade. David, as presas! Não está vendo as presas! (RICE, 1995, p.14)

Ao ver, mais tarde, a pele do mesmo tigre que vira em seu sonho disposta na sala de estar de seu amigo David, Lestat descobre que o fato havia realmente acontecido. David revela que o tigre "era um devorador de homens. Banqueteava-se com crianças" (RICE, 1995, p.58), fazendo com que Lestat identifique-se prontamente com a figura, que, em seu sonho, havia o feito temer pela segurança do amigo. "Ah, então temos isso em comum, eu e o tigre" (RICE, 1995, p.58). Tal entendimento alerta Lestat para o fato de que, talvez, seu próprio amigo estivesse em perigo ao permanecer tão próximo de si, afinal, ainda que ambos compartilhassem a mesma forma física, Lestat tinha plena consciência de que era, fundamental e inegavelmente, um lobo – ou tigre, mais apropriadamente – em pele de cordeiro; uma cópia muito parecida de um humano, como se a natureza tivesse realizado no vampiro o mais perfeito predador: aquele que tem exatamente a mesma forma física da presa.

Disposto a pôr a prova tanto sua filosofia do Jardim Selvagem quanto a ideia de que pudesse ter se tornado uma criatura maligna, Lestat dirige-se para um pequeno vilarejo nos arredores de Paris e entra – encarando todas as possíveis consequências de seu ato – em uma sacristia.

> Experimentei a porta da sacristia. […] Talvez quisesse que alguma coisa acontecesse. Sentia-me um assassino. Mas o raio não caiu em minha cabeça. Fiquei olhando fixo para o brilho vermelho das velas de vigília sobre o altar. […] Não, não havia nenhum poder ali, nada que eu pudesse sentir ou ver ou conhecer com algum de meus monstruosos sentidos, nada que me respondesse (RICE, 1999, p.101).

Lestat não esperava realmente que algo fosse acontecer, sendo que sua experiência dentro da sacristia não necessariamente o surpreende; entretanto, a indicação de seu desejo para que algo acontecesse é interessante, pois, talvez, facilitaria seu entendimento do lugar que ocupa, como algo oposto ao sagrado – tal qual fora o lugar fixo do vampiro anteriormente.

A impossibilidade de tal resposta “fácil” deixa, mais uma vez, um caminho aberto para que Lestat ocupe os lugares que bem entender, reforçando ainda mais uma moral baseada em seu Jardim Selvagem, em detrimento daquela guiada por dogmas religiosos.

> Eu sabia que minha visão do jardim da beleza selvagem havia sido verdadeira. Havia um sentido no mundo, sim, e leis e inevitabilidade, mas isso só tinha a ver com princípios estéticos. E, nesse Jardim Selvagem, aquelas pessoas inocentes pertenciam aos braços do vampiro. (RICE, 1999, p.126)

Esse sistema moral que inicialmente governa as ações de Lestat, por ter sido desenhado por e para si, obviamente não é válido para outros vampiros, como Lestat logo descobriria. Ainda perto da igreja, antes de retornar para seu refúgio, Lestat sente pela primeira vez uma presença inumana perto de si, observando-o; tal presença passa a assombrá-lo da mesma forma como fizera seu criador Magnus, antes de fazer de Lestat um vampiro. Eventualmente, Lestat descobre que “a presença” é na verdade um grupo de vampiros hostis, que o perseguem até a entrada do castelo que Magnus deixara para ele.

> Rostos e braços brancos [...] vislumbrados por não mais que um segundo, e saindo de suas bocas o grito agudo mais horrendo; olhos escuros espreitavam por baixo de esfregões de cabelo sujo, enquanto os berros ficavam mais altos e ferozes; os dedos que se agarravam nas grades estavam empastados de sujeira. Aquelas roupas, até onde pude ver, eram nada mais que farrapos sem cor. E a fedentina que vinha deles era o fedor dos cemitérios. [...]
>
> – Maldito seja, seu blasfemador! [...]
>
> – Maldito sejam os proscritos que ousaram entrar na Casa de Deus! (RICE, 1999, p.161)

O grupo de vampiros testemunhara algo que considerava inimaginável: um vampiro adentrar em local sagrado. Escapava-lhes como Lestat sobrevivera ao ato afrontador e herege, mas sabiam que o mesmo deveria ser punido, de uma forma ou outra. Lestat, ciente do fato de que está vulnerável em seu castelo, decide refugiar-se em um lugar onde estaria verdadeiramente seguro daqueles vampiros sensíveis ao mundo religioso – na catedral de Notre-Dame de Paris.

Lestat é seguido por eles até lá, mas os mesmos, exatamente como previra, desaparecem em fúria após o vampiro cruzar o limiar do espaço que viam como sagrado. Lá dentro, entretanto, Lestat percebe a presença de um poderoso ser que consegue se comunicar com ele através de seus pensamentos – o líder daquele grupo de vampiros.

> *Venha a mim. Venha a mim porque só eu e meus semelhantes podemos acabar com sua solidão*. Essas palavras provocaram uma inexprimível tristeza. Tocaram fundo na minha dor, e minha garganta ficou seca com um pequeno e poderoso nó onde devia estar minha própria voz. [...]
>
> - Você está mentindo – eu disse. – Você mandou seus seguidores embora e quer que saiamos antes que eles retornem, porque não quer que eles o vejam sair da igreja. Você não quer que eles saibam que você entrou nela (RICE, 1999, p.175,177, grifo da autora)

O líder, entendendo que não poderia argumentar com o jovem vampiro que resistia tão bravamente a si, faz então uso de sua força descomunal – tão incompatível com seu exterior delicado – para levá-lo contra sua vontade ao domínio dos "Filhos das Trevas", ou "Filhos de Satanás", como eles se intitulam, em sepulcros e catacumbas enormes e fétidas pertencentes ao cemitério de *Les Innocents*. Lestat questiona, "Viver entre sepulturas – eu disse em tom furioso – Digam-me, por que vocês já padecem no inferno por sua própria opção?" (RICE, 1999, p.182). Ao contrário de Lestat, os vampiros da seita mantinham-se firmemente amarrados aos lugares fixos de outrora: seres condenados a uma existência nas sombras e estabelecidos em clara oposição ao reino do sagrado.

> - Nosso líder é Satã [...] E servimos a Satã como fomos destinados a servir.
>
> - Por quê? – perguntei educadamente. Consternação em toda volta. [...]
>
> - Você atrairá a ira de Deus sobre todos nós com seu desafio [...] – Por vaidade e iniquidade, vocês menosprezam os costumes das Trevas! Vocês vivem entre mortais! Vocês andam em lugares cheios de luz. [...] Vocês serão atirados no fundo do inferno por seus pecados! [...] Não terão mais o poder de fazer o mal sobre a terra.
>
> - Quando é que isso deve acontecer? Há meio ano que sou o que sou. Deus e Satã não me incomodaram! São *vocês* que me incomodam! (RICE, 1999, p.184-185)

A atitude desafiadora e imprudente de Lestat, ainda que estivesse em posição de desvantagem, enfurece os vampiros; entretanto, eles são obrigados a perguntar-se por que, de fato, o recém-feito vampiro não fora destruído ao "profanar" tais locais, tal qual foram tantas vezes advertidos.

Lestat não fora criado como um verdadeiro "Filho da Escuridão" – enterrado em uma cova para que sua fome o fizesse emergir à superfície; vivendo e espreitando apenas nas sombras da humanidade. Em Paris, cidade sob domínio do clã, Magnus era considerado proscrito; vivia isolado, porém resguardado pela força conferida a si através de muitos séculos. Lestat, sua cria, ainda que não usufruísse do mesmo poder de Magnus, não deveria ter recebido o que chamam de "Dom das Trevas" ou "Dom Escuro" de alguém tão poderoso e antigo. Dentro do modo de vida penitencial e até mesmo puritano ditado pelos Filhos das Trevas, que negavam a si mesmos todo e qualquer tipo de prazer – com a exceção ocasional da ingestão de sangue, apenas para sobrevivência –, qualquer possibilidade de poder diferenciado era uma ameaça em potencial.

O clã vampiresco promove, assim, uma visão essencialmente religiosa dos vampiros – é o próprio vampiro escolhendo viver e enxergar a si através do olhar e da moral do outro; é o vampiro que abraça o antagonismo que lhe foi conferido; é aquele que não pode viver através de um "sim" nietzschiano a si mesmo. Todavia, um Filho das Trevas não se perturba com as dúvidas que assolaram Louis ou Lestat pois ele sabe exatamente seu lugar dentro da ordem divina: servindo indiretamente a Deus, através de Satanás, como personificação do mal.

Os vampiros falam, sobre si, que

> vagueiam por essa terra assim como todas as coisas más, pela vontade de Deus, para fazerem os mortais sofrerem por sua divina Glória. E pela vontade de Deus podem ser destruídos se blasfemarem, e podem ser atirados nos caldeirões do inferno agora, pois são almas condenadas e sua imortalidade só lhes é concedida à custa de sofrimento e tormento (RICE, 1999, p. 190).

A ideia teria certo fundamento bíblico se olharmos para o livro de Isaias, onde Deus proclama que "Eu formo a luz e crio as trevas; eu faço a paz, e crio o mal; eu sou o Senhor, que faço todas essas coisas" (45:7). Poderíamos argumentar, assim, que o Deus do Velho Testamento permite que o mal se faça presente para que os homens possam testemunhar as consequências de um afastamento dos seus eternos princípios do bem e da pureza; assim

como permite que o mal aconteça como punição aos que não são fiéis ou tementes a Ele. O vampiro, como personificação do mal, poderia fazer parte de um plano divino, salientando e glorificando o bem através da exposição do mal.

A aparição de Lestat, com sua força, independência e aparente imunidade ao reino sagrado, mostra aos outros vampiros, mesmo que inconscientemente a princípio, um vislumbre de que uma existência fora das sombras seria de fato possível. Para o culto satânico parisiense, esse seria o início de perturbações irreversíveis ao *status quo* vampiresco amplamente estabelecido.

Aprisionado e levado à uma espécie de julgamento espontâneo informal, Lestat argumenta seu caso ao bradar,

> Vocês desperdiçam seus dons! – eu disse. E pior, desperdiçam sua imortalidade! Nada em todo o mundo é tão absurdo e contraditório, a não ser os mortais, do que viver sob o domínio das superstições do passado. [...] Como é que eu, um órfão, encontrei tantas possibilidades, enquanto vocês, criados como foram por esses pais malignos ficam andando às cegas embaixo da terra?
>
> - O poder de Satã vai fulminá-lo no inferno. [...]
>
> - Você fica dizendo isso! – eu disse. – E continua sem acontecer nada, como todos podem ver. [...] E se realmente pensassem que aconteceria – eu disse – jamais se dariam ao trabalho de me trazer aqui (RICE, 1999, p.192).

Para sua própria surpresa, demonstrações de assentimento – inicialmente discretas porém cada vez maiores – passam a ser ouvidas. O líder do clã, que descobrimos neste momento ser Armand – o mesmo líder do Teatro dos Vampiros que iria, décadas depois, encontrar Louis e conversar sobre a aparente neutralidade dos vampiros em relação a Deus e ao Diabo – ciente de que aquela existência como a conheciam estava prestes a ruir uma vez que seus seguidores começaram a se questionar, pede para que Lestat explique por que deveriam ouvir um vampiro tão jovem, ignorante e desdenhoso em detrimento dos costumes há muito tempo estabelecidos e que os mantiveram unidos. Lestat argumenta, da forma mais respeitosa e delicada que pode,

> Se você teme tanto assim o poder de Deus – eu disse –, então os ensinamentos da igreja não lhe são desconhecidos. Você deve saber que as formas da bondade mudam com o tempo. [...] E assim também é com o mal, é óbvio. [...] Você acha que

> os mortais lá em cima estão falando do céu e do inferno? É sobre filosofia que falam, e ciência! O que importa para eles se assombrações de rosto branco rondam o pátio de uma igreja depois que escurece? Alguns assassinatos mais numa imensidão de assassinatos? Como isso pode ser do interesse de Deus, do diabo ou do homem? [...] Você não vê? É uma nova era. Ela precisa de um novo mal. E eu sou esse novo mal – fiz uma pausa, observando-o. – Eu sou o vampiro deste tempo (RICE, 1999, p.196).

As práticas satânicas, autoimagem e concepção do mal promovidas pelo culto pertenciam a uma era Cristã que foi, para Lestat, esvaziada de significado. O novo vampiro afirma ser representativo de um "novo mal" – ainda que não tenha plena consciência do que aquilo poderia significar, naquele momento. Em sua busca por uma ressignificação do mal fora do Cristianismo, Lestat não tenta, entretanto, posicionar-se como sendo necessariamente o oposto dele. Afinal, como afirma Rice, ainda que Lestat "seja um símbolo de formas de liberdade e domínio, eu nunca perco de vista o mal que tem em si[127]". Este mal em si, todavia, não o limita ou tampouco o define; ele é reconhecido, aceito e passa a integrar um mosaico complexo que compõe a identidade em transfiguração do "vampiro deste tempo".

Essas ressignificações dialogam intimamente com a busca de Nietzsche por "colocar de cabeça para baixo todas as valorações" (2005, p.60), questionando justamente o que é "ser bom" e o status elevado de tal condição; assim como Maffesoli, que aponta que "o 'bem', com efeito, é a justificação última do messianismo judaico-cristão. [...] Em seu nome é que foram cometidos todos os etnocídios culturais e justificados os imperialismos econômico e político" (2004, p.12). Já Nietzsche questiona, "e se no "bom" houvesse um sintoma regressivo, como um perigo, uma sedução, um veneno, um narcótico, mediante o qual o presente vivesse como que *às expensas do futuro*?" (2009, p. 12, grifo do autor). Para o filósofo, o ser "bom" da moral cristã é render-se a mediocridade, um eterno deixar-se subjugar no presente para que no futuro a felicidade almejada seja atingida.

> A fé cristã é sacrifício: sacrifício de toda liberdade, todo orgulho, toda confiança do espírito em si mesmo; e ao mesmo tempo solidão e autoescarnecimento, automutilação. Há crueldade e fenicismo religioso nessa fé, que é exigida de uma consciência debilitada (2005, p.48).

[127] RICE, Anne. *Facebook*, 9 set. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/annericefanpage/posts/%22lestat-is-a-symbol-of/10154550406865452/> Acesso em: 20 ago. 2017. No original: "Lestat is a symbol of some kind of freedom and dominance, and yet I never kid myself about his evil"

O vampiro Lestat – em sua negação veemente da possibilidade de uma existência penitencial às sombras da humanidade, regida pela mediocridade e decadência; em sua vivência de acordo com seus próprios princípios morais, desenhados por e para si – acaba se aproximando da figura que Nietzsche define como o *Übermensch*, geralmente traduzido para o português como "além-homem", ou "super-homem". Em *Assim Falou Zaratustra* (1883-1891), ele é anunciado: "Eu vos ensino o super-homem. O homem é algo que deve ser superado" (2011, p. 13). Este *Übermensch* seria o destino do humano, o local para onde caminha após a renegociação de conceitos morais ditados pela religião, outrora arraigados e então destruídos; é o ser que vai além das prisões e limitações que lhes haviam sido impostas. "Mortos estão todos os deuses: agora queremos que viva o 'super-homem'" (2011, p. 73).

O *Übermensch* encara as consequências de um mundo sem Deus; porém, ao invés de entregar-se ao niilismo, ele procurar conferir significados e valores outros ao mundo, reinventando-o e depositando sua fé em si próprio. A figura deste além-homem se contrapõe completamente ao homem de "má consciência", aquele que deseja "se torturar; essa crueldade reprimida do bicho-homem interiorizado, acuado dentro de si mesmo" (2009, p.75); e também "sentir-se culpado e desprezível, até ser impossível a expiação" (2009, p.75). A má consciência surge quando enxerga-se a si próprio como algo odioso, digno de vergonha; tal como fizera o clã vampiresco de *Les Innocents* ou mesmo Louis em *Entrevista com o Vampiro*, acreditando que sua natureza vampiresca era inerentemente maligna. A superação dessa só seria possível através de uma afirmação de si que não entende que se está em dívida eterna para com o divino; que não há pecados intrínsecos a si para reparar, algo que, com Lestat, foi possível a partir de sua interpretação da natureza como Jardim Selvagem.

Podemos perceber que, através desse olhar, Lestat deixaria de ser posicionado como o mal de outrora para ser, possivelmente, percebido como algo a se almejar – um ser de vontade inquebrantável, cujos caminhos e lugares ocupados não se fixam sob seus pés; alguém preocupado com o aqui e o agora, fazendo uso de sua potencialidade individual para superar as limitações impostas a si, sem preocupar-se com um reino sagrado de uma possível existência futura. Uma atitude que, para Maffesoli, é precisamente emblemática de novos tempos.

> Está chegando ao fim um ciclo, o que foi inaugurado com a consagração do bem como valor absoluto. [...] Furiosa ou calmamente, a pessoa plural se afirma. A pessoa composta [...], antagônica, contraditória. Esta inteireza dionísica implica o

> "mal" [...] "A 'criança eterna', ruidosa, cruel, generosa, não-conformista e que renasce não é mais uma questão de idade, mas uma atitude, um estado de espírito (2004, p. 13-17).

Sublinhamos assim o fato de que vampiros tão diferentes quanto Louis e Lestat podem certamente coexistir dentro do mesmo ponto no tempo e espaço – eles não necessariamente se anulam. Entretanto, enquanto o olhar para o vampiro seja norteado por uma moral cristã "fraca", os lugares por ele ocupados continuarão tão enrijecidos e maniqueisticamente construídos como sempre foram; é apenas o "novo vampiro", a "criança eterna, ruidosa e cruel" de Maffesoli que pode, de fato, buscar novos espaços e mover-se para além das amarras reducionistas que anteriormente tão completamente o cerceavam.

Livre após a fragmentação inevitável do culto satânico, Lestat vê-se rodeado por ex-seguidores do clã, que o imploram para que "ajude-nos a existir como você existe" (RICE, 1999, p.210). Condicionados à figura de um líder e à rigidez confortável de seus lugares, esses vampiros, sem norte, voltam-se para a figura que conseguiu prosperar individualmente. Lestat, entretanto, não tem ambições de liderança; ele insiste que "vocês terão de vencer essa batalha por si mesmos" (RICE, 1999, p.211).

> - Mas como vamos começar? [...]
>
> - Escolham vocês mesmos! – eu disse. Olhem em volta de vocês. Disfarcem-se de ciganos, se quiserem... ou, ainda melhor, de artistas. [...] Vocês podem cobrir seus rostos brancos com maquiagem, e seus gestos extravagantes e as expressões faciais nem serão notados. [...] Vocês verão nos bulevares todos os costumes dos mortais que habitam nesta cidade. Aprenderão tudo que precisam saber (RICE, 1999, p.211)

Este seria o início do que tornar-se-ia eventualmente o Teatro dos Vampiros de Paris: um lugar para onde os vampiros saídos das sombras do submundo dirigiram-se, obliterando dogmas religiosos e inserindo-se bem no coração da sociedade parisiense contemporânea. Armand, líder do extinto clã, ainda que amargurado por ver todo seu modo de vida ruir, também se aproxima de Lestat, buscando entender melhor o espírito da nova era. O vampiro argumenta que Lestat, sendo tão jovem, teria muito o que aprender com ele, filho dos séculos; o "novo" vampiro, entretanto, julga que quem precisa de orientação é o próprio Armand.

> O que você realmente aprendeu além do culto ao diabo e da superstição? O que você sabe sobre nós, e como passamos a existir? Dê isto a nós e pode ser que tenha algum valor. Mas também pode ser que não. [...] Eu sempre fui um rebelde – eu disse. Você tem sido um escravo de tudo que o solicita.
>
> - Eu fui o líder de minha congregação!
>
> - Não. Você foi o escravo [...] dos Filhos das Trevas (RICE, 1999, p.248; 265).

As respostas que Lestat buscava, de fato, não seriam encontradas em Armand – que, sem opções, passaria a integrar e eventualmente, mais uma vez, liderar, o recém-instaurado clã do Teatro dos Vampiros. Um vislumbre de tais respostas seria apenas possível quando Marius de Romanus, considerado um dos verdadeiros "Filhos dos Milênios", tendo mais de dois mil anos de idade, demonstra um interesse especial pela figura de Lestat, indo ao encontro do mesmo.

> Você é uma criatura notável [...] Eu lhe trouxe aqui porque quero contar o que sei para você – ele disse. – Quero compartilhar com você todos os segredos que possuo. Por várias razões, você me atraiu. [...] Você é culpado de matar mortais porque foi transformado em algo que se alimenta de sangue e de morte, mas não é culpado de mentir, de criar grandes sistemas de pensamentos malignos e sombrios dentro de você. [...] [Ser sem Deus] é libertar-se da sensação de pecado e de subordinação, o falso pesar por coisas destinadas a se perder (RICE, 1999, p.321-324).

Marius, em seu contato inicial com Lestat, aborda uma questão particularmente significativa para nossa discussão, quando aponta para o fato de que a escolha em tirar uma vida humana foi tirada deles próprios no momento em que se tornaram algo cuja existência é intimamente dependente de tal ato. Ainda assim, o vampiro milenar não os exime do fato de que, sim, são definitivamente "culpados" pela morte de outrem. Para ele, esse é um fato que o imortal que prosperará ao longo dos séculos precisará aceitar, mediando seus instintos naturais e as repercussões morais de tais atos. Em *A História do Ladrão de Corp*os (1992), Lestat descreveria a forma através da qual negociaria, ele próprio, com sua natureza assassina.

> O esporte da caça graúda sempre me traz de volta ao real. Localizar, seguir, espera, dar o bote no momento exato em que a presa estiver pronta para matar sua próxima vítima e tomá-la lenta e dolorosamente, saboreando a maldade. [...] Por favor, compreendam, não há nobreza nenhuma nisso. [...] O que eu acredito é nisso: o mal de um assassinato é infinito, e minha culpa é como minha beleza – eterna. Não posso ser perdoado, pois não existe ninguém para perdoar tudo que tenho feito.

> Mesmo assim, gosto de salvar esses inocentes do seu destino terrível. E gosto de tomar meus assassinos para mim porque são meus irmãos e somos iguais. [...] Eis as regras do meu jogo. Sigo-as porque foram feitas por mim (RICE, 1995, p.23)

A descrição inicial de Lestat nos remete novamente à imagem do tigre, um predador nato, que enxerga, aprecia e se regozija na beleza da dança do ataque. Não obstante o fato de que elege como vítimas assassinos e outros humanos que causam o mal a outros, Lestat assim o faz não porque se vê como diferente de tais assassinos, sendo "melhor" que eles, uma força apaziguadora do mal; Lestat os têm, na verdade, como "irmãos", "iguais". Ele não nega o mal que vê em si, o abraça; entretanto, canaliza sua necessidade de sangue para outros que, como já fizera ele mesmo, derramaram sangue inocente.

Em *O Anticristo* (1895), Nietzsche disserta sobre o fato de que o homem, oprimido pela moral fraca e piedosa do cristianismo, reprime seus instintos mais íntimos, tornando-se corrompido. Ele afirma, "Denomino corrompido um animal, uma espécie ou um indivíduo que perde seus instintos, quando escolhe ou quando prefere aquilo que lhe é prejudicial" (2012, p.27). Se olharmos para a figura do vampiro através desta lente, uma desvirtuação do instinto caçador nato torná-lo-ia corrompido; fraco. Para Nietzsche, a fraqueza é fundamentalmente associada ao mal. O filósofo pondera, "O que é bom?- Tudo o que aumenta o sentimento de poder, a vontade de poder, o próprio poder no homem. O que é mau? – Tudo o que brota da fraqueza" (2012, p.24).

Essa essencial transvaloração do bem e do mal é levada por Lestat ao nível do discurso. O vampiro questiona, "Por que um vampiro não iria gostar de sangue? Esse é o segredo principal de toda existência – tudo que você precisa fazer deve ser inevitavelmente bom, a não ser que você tenha invertido a ordem das coisas" (RICE, 1995, p.238). Lestat, este vampiro livre – um *Übervampir* por assim dizer, adaptando o termo nietzschiano – seria essencialmente "bom" por abraçar sua natureza, se deleitar em sua força e buscar significados novos para sua existência. Se, por outro lado, pensarmos em Louis, teríamos precisamente um vampiro "mau", atormentado por sua fraqueza e reprimindo seus instintos naturais.

> - Você [Lestat] se aferra à sua velha crença na bondade com uma tenacidade que é virtualmente inabalável. No entanto, você é tão bom em ser o que é! Você caça suas vítimas como um anjo das trevas.

> - Eu era um bom atirador quando jovem – eu disse – um bom ator no palco. E agora sou um bom vampiro. Isso basta para nossa compreensão da palavra "bom" (RICE, 1999, p.287-288).

Marius também sublinha o fato de que Lestat não buscou justificar suas ações enquadrando-se em um sistema religioso pré-concebido; demonstrando clara "ausência da necessidade de ilusões; um amor e respeito por aquilo que é certo aos seus olhos" (RICE, 1999, p.324). Por tal razão, Marius vê Lestat como um vampiro verdadeiramente livre, algo que considera excepcional para um vampiro tão jovem. Para Nietzsche, em nome do conceito cristão de Deus, "é declarada guerra à vida, à natureza, à vontade da vida! Deus se torna a fórmula para toda calúnia sobre o '*aqui e agora*'" (2012, p.41, grifo meu), o que corrobora com a ideia de Marius de que ao suspender tal sistema de valoração, abre-se todo um caminho ancorado no mundo físico, naquilo que está diante de seus olhos, que se faz presente "aqui e agora"; em poucas palavras, toda a estética do Jardim Selvagem. É nesse plano que reside o interesse fundamental do vampiro Lestat.

Marius revela também ser o guardião de um dos mais bem protegidos segredos do mundo vampiresco, ao qual poucos teriam acesso; é ele quem zela por "Aqueles Que Devem Ser Conservados" – os vampiros originais, que, ao longo dos milênios, tornaram-se não mais que estátuas vivas, imóveis e sem qualquer necessidade de sangue. Lestat fica extremamente perturbado ao vê-los, aparentemente isentos de qualquer força de vontade ou motivação; como se trancafiados em um belíssimo sarcófago produzido por seu próprio tecido epitelial. Lestat, entretanto, logo descobriria que os "deuses" vampiros eram mais que estátuas esculpidas com esmero em um trono escondido em uma câmara secreta e subterrânea.

> - Apenas fale com eles – Marius disse, insistindo.
>
> Eu falei. Olhei nos olhos do homem e da mulher. E fui dominado pela mais estranha sensação. Fiquei repetindo as frases Eu acho vocês belos, acho vocês incomparavelmente belos, com a forma simples de quem fala palavras verdadeiras. Eu estava *rezando* [....]. Eu falava com ela desse jeito nesse momento, disse que estava agradecido por ser permitido chegar perto dela e de seus antigos segredos, e aquela sensação tornou-se física. [...] Eu estava todo leve e, quando olhei nos centros negros de seus olhos castanho-escuros, o incenso e as flores envolveram meu espírito.
>
> - Akasha – eu disse em voz alta. Eu ouvi o nome no mesmo instante em que o pronunciei (RICE, 1999, p.335)

Figura 9 – Lestat se aproxima da “estátua” de Akasha em cena de *A Rainha dos Condenados* (2002), dir. Michael Rymer.

Fonte: *DVD Talk.* Disponível em: <https://www.dvdtalk.com/reviews/images/reviews/197/full/1348107847_1.png> Acesso em: 5 jan. 2018.

Para Akasha, que, através de comunicação mental, diz seu nome à Lestat, o vampiro podia “rezar”; Lestat viu-se diante de uma “deusa” que se fazia presente no mundo físico, e não apenas no plano do invisível; uma deusa com a qual poderia, até certo ponto, interagir. Era o mais próximo de uma experiência verdadeiramente mística a que Lestat havia chegado. Marius relata, então, o equivalente vampiresco ao Gênesis da Bíblia, reproduzido de forma sucinta em “Gênese do Sangue”, um breve prólogo do romance *Príncipe Lestat*.

> No começo havia os espíritos. Eles eram seres invisíveis, ouvidos e vistos apenas pelos feiticeiros ou bruxas mais poderosos. Alguns eram tidos como malévolos; outros eram saudados como bons. Eles podiam encontrar objetos perdidos, espionar inimigos e, vez ou outra, afetar as condições meteorológicas. Duas grandes bruxas, Mekare e Maharet, viviam num belo vale em uma das encostas do monte Carmel em comunhão com os espíritos . Um desses espíritos, o grande e poderoso Amel, podia, em seus atos maldosos, tirar sangue de seres humanos. Pequeninas porções de sangue entravam no mistério alquímico do espírito, embora ninguém soubesse como. Mas Amel amava a bruxa Mekare e estava cada vez mais ansioso para servi-la.
>
> [...] Um dia, as tropas de um inimigo vieram – soldados da poderosa Rainha Akasha do Egito. Ela queria as bruxas. Ela queria o conhecimento delas. Seus segredos. Essa

> monarca perversa destruiu o vale e as aldeias de Mekare e Maharet e levou as irmãs à força para seu próprio reino. Amel, o furioso espírito próximo da bruxa Mekare, dedicou-se à tarefa de punir a Rainha. Quando estava deitada, à beira da morte, apunhalada seguidamente por conspiradores de sua própria corte, esse espírito, Amel, apoderou-se dela, fundindo-se com seu corpo e com o seu sangue e concedendo-lhe uma nova e aterradora vitalidade. Essa fusão resultou no nascimento de uma nova entidade no mundo (RICE, 2015, p.xiii).

Através da fusão com o corpo de Akasha – a vampira original, que faria de Enkil seu consorte imortal – Amel pôde experienciar o que tanto desejava: a carne e o sentir, cuja falta e inveja o levavam a atos considerados maliciosos. Amel e Akasha tornaram-se um: não se tratava de uma espécie de possessão demoníaca, e sim de uma verdadeiramente bem sucedida fusão. Amel não ditava o comportamento de Akasha, aparentemente perdera-se dentro dela; ainda assim, ele estaria presente não só nela como também em todos aqueles que dela viessem.

"Não acredito em uma palavra do que disse" (RICE, 1999, p.376), afirma um perturbado vampiro Lestat, sendo obrigado a considerar a ideia de um componente invisível para sua existência até então inteiramente forjada no plano físico, do visível. Entretanto, quanto mais o vampiro refletia sobre os mistérios de sua natureza vampiresca, que, como testemunhara, incluía a possibilidade de comunicação mental, mais a ideia introduzida por Marius parecia coerente aos seus olhos.

> Fazia sentido que alguma coisa em meu sangue me impelisse a beber mais sangue. Fazia sentido que isso intensificasse todas as sensações, que mantivesse meu corpo – que agora era uma mera imitação de um corpo humano – funcionando quando deveria ter parado. [...] E então até fazia sentido que todos nós pudéssemos estar ligados à Mãe e ao Pai porque essa coisa era espiritual e não tinha limites corporais a não ser os limites dos corpos individuais dos quais ganhara controle. Era a planta videira, essa coisa, e nós éramos as flores espalhadas por grandes distâncias, mas unidas pelas gavinhas entrelaçadas que podiam estender-se por todo o mundo (RICE, 1999, p. 377).

Antes de deixar Lestat, Marius fornece seu próprio sangue poderoso a ele e o deixa com algumas considerações importantes. Toda a ação descrita por si ocorrera numa era pré-Cristã, o que o leva a afirmar categoricamente que a vinculação dos vampiros ao mal, tal como concebido pela moralidade cristã, não lhes pertence ou define. O alvorecer da idade Cristã torná-los-ia demônios, ligados à figura de Satã; entretanto, "satânico é apenas o nome

que eles dão para o comportamento daqueles que tentam perturbar a maneira sistemática com a qual desejam viver" (RICE, 1999, p.286). Em sua existência milenar, Marius afirma que não houve qualquer evidência de que servissem ao Deus cristão ou ao Demônio, e tem a confiança de que "o mundo avançará de verdade, deixando para trás todos os deuses e deusas, todos os diabos e anjos" (RICE, 1999, p.393). Em um mundo como esse, livre de uma religiosidade que estabelece relações puramente antagônicas entre o bem e o mal, o lugar fluído de cada vampiro seria inteiramente de sua responsabilidade, cabendo também a ele encontrar suas próprias razões para existir e justificar sua imortalidade.

Lestat poderia, naquele momento, não saber exatamente qual era seu lugar em meio à imortalidade, mas o vampiro certamente sabia quais lugares não lhes pertenciam. Uma existência delimitada pelas sombras nunca seria possível para ele que, essencialmente, sentia-se pleno nos palcos e sob o olhar de outros; para ele que não se intimidava diante de limites ou regras. Marius adverte Lestat,

> Nunca, jamais, conte aos mortais sobre nós. Nunca conte a um mortal onde você está ou onde está qualquer vampiro. É uma completa loucura achar que você pode controlar os mortais.
>
> [...] E, como sempre, alguma coisa nesse segredo me oprimia. (RICE, 1999, p.401)

Este sentimento, cada vez mais opressor, é causado pela mera ideia de uma existência imortal invariavelmente oculta, sem voz e às sombras da humanidade; tal possibilidade lhe era tão pouco atrativa quanto anteriormente fora a ideia de se juntar aos "Filhos de Satanás". Assim, em sua busca por uma existência fundamentalmente livre através da qual pudesse ser visto e ouvido como sempre desejara, Lestat iria, no processo, despertar a fúria de vampiros ao redor do mundo, trazer de volta à vida mistérios há muito adormecidos mas, também, se aproximar ainda mais de um desejo intrinsecamente humano por uma existência significativa, permeada por conexões reais e transparentes, onde ele pudesse revelar suas verdades e sua identidade, celebrando quem é. Conclui o vampiro, "talvez eu não fosse o proscrito exótico que imaginava, mas apenas a obscura ampliação de cada alma humana" (RICE, 1999, p.417).

2.3 **Trevas e luz: o vampiro fora das sombras, ressignificando a si**

> Não consigo superar a ideia de que morri. De que estou totalmente isolada de todas as criaturas vivas. Posso sentir gosto, posso ver, posso sentir. Posso beber sangue. Mas sou como uma coisa que não pode ser vista.
>
> *Anne Rice*

Após as revelações obtidas através de Marius, Lestat iria para Nova Orleans, onde conheceria e se apaixonaria por Louis – a quem eventualmente faria vampiro. Lestat, enquanto narrador, revisita então alguns dos acontecimentos descritos por Louis em *Entrevista com o Vampiro* sob sua própria perspectiva, ora acusando o último de contar mentiras a seu respeito, ora assumindo a responsabilidade por erros cometidos. Sobre Louis, Lestat afirma, "quanto às mentiras que ele contou, os enganos que cometeu, bem, eu o perdoo por seu excesso de imaginação, sua amargura, e por sua vaidade, que, afinal de contas, nunca foi tão grande assim" (RICE, 1999, p.422). Um dos "enganos" mais significativos a que Lestat se refere tem a ver com as vítimas eleitas por ele, julgadas através do olhar de Louis.

> Ele afirma que eu brincava com estranhos inocentes, me fazendo primeiro de amigo para depois matá-los, mas como ele haveria de saber que eu caçava quase que exclusivamente os jogadores, os ladrões e os assassinos, mantendo-me fiel, mais do que eu esperava, a meu juramento tácito de matar apenas os malfeitores? O jovem Frenier, por exemplo, um fazendeiro a quem Louis romantiza inutilmente em seu texto, era na verdade um assassino devasso e um trapaceiro no jogo de cartas, que estava prestes a vender a fazenda de sua família para pagar suas dívidas, quando eu o abati (RICE, 1999, p.423).

Entretanto, o vampiro confessa que foi precisamente devido ao seu amor por Louis que cometera aquilo que considera ter sido o maior de seus erros, sua ruína; "foi pelo desespero de mantê-lo junto a mim, de torná-lo ainda mais dependente de mim, que cometi o ato mais egoísta e impulsivo de toda minha vida entre os mortos-vivos, [...] a criação, com

Louis e para Louis, de Claudia, uma criança-vampiro de beleza estonteante" (RICE, 1999, p.422).

Essa pequena "contra-narrativa" de Lestat é apenas uma breve instância na qual podemos perceber o quão cara é a ideia da impossibilidade de apreensão da realidade através de um único ponto de vista para Rice. As *Crônicas*, de forma mais ampla, são contadas através de pontos de vista múltiplos – e frequentemente conflitantes, já que são filtrados por olhares individuais. A própria natureza deste fato permite que seus vampiros naveguem por papéis narrativos fluidos, recusando as limitações que poderiam ser impostas por um único olhar sobre si mesmos – tal como ocorrera outrora na literatura. Consoante à ideia de Nietzsche de que "o que se ser amado, no homem, é ser ele uma passagem" (2001, p.16), reforçamos também aqui a ideia de que o vampiro – enquanto espelho do homem – ainda que aparentemente congelado em sua imortalidade, não pode ser depreendido como um fim fechado, estático; ele é, ainda assim, uma ponte, um entre-lugar, um contínuo tornar-se.

Lestat – nosso ponto focal em meio às *Crônicas Vampirescas* – em nossa leitura como uma possível figuração do "além-homem" ou "super-homem" nietzschiano, pode ser lido como alguém neste eterno porvir, cambiante, direcionando-se sempre para configurações novas no que testa os limites do aceitável. Precisamente, é ao levar seu desejo por ter sua voz ouvida às últimas consequências, como observaremos ao longo deste sub-capítulo, que Lestat caminha para lugares nunca antes ocupados pelo vampiro nas literaturas de língua inglesa.

Os eventos desastrosos ocorridos após a criação de Claudia, descritos no primeiro romance da série, levariam Lestat à "entrar na terra" – algo que, na mitologia riceana, é comum entre os vampiros que sobrevivem aos séculos. Esta existência subterrânea geralmente se inicia após o fechamento de um ciclo importante ou de algum evento dramático, e coloca o vampiro em um estado de sono prolongado, que pode se estender por décadas, deixando-o extremamente enfraquecido pela ausência de sangue. O fim do processo, entretanto, confere renovada vitalidade, força e a possibilidade de reinvenção para o vampiro. Lestat "entra na terra" em 1929 e é apenas no final do século vinte, no ano de 1984, que as vozes e o som de uma banda de rock intitulada "Noite de Satã" o tiram lentamente de seu estado de coma.

> Eu queria levantar-me e me juntar à banda de rock chamada Noite de Satã. Queria cantar e dançar. [...] Estava encantado com o mundo da música do rock – o modo como os cantores podiam gritar sobre o bem e o mal, se proclamar anjos ou demônios, enquanto os mortais se levantavam para aplaudir. Às vezes, pareciam a

> pura personificação da loucura. [...] Era selvagem e cerebral, de uma maneira que não creio que o mundo tivesse algum dia visto em épocas passadas. (RICE, 1999, p.11)

A "ressurreição" do vampiro Lestat à beira do século XXI desperta em si, com clareza atordoante, um desejo há muito latente: fazer-se visto e notado pelos seres humanos, proclamando sua verdadeira natureza. Ao acordar quase sete décadas depois de entrar na terra, o vampiro percebe que nada realmente mudara em relação à forma como os vampiros lidavam com a humanidade – continuavam escondendo-se na escuridão, à espreita. Seu desafio estava lançado: "Quando eu erguesse minha voz com a pequena banda chamada 'Noite de Satã', em pouco tempo traria todos para a luz. [...] Velhas regras já não me importavam mais, tampouco. Eu queria romper cada uma delas" (RICE, 1999, p.15, 20).

É peculiar, na composição do personagem Lestat, sua "vontade de poder", fruto de seu sim a si mesmo, no que ele permite que "forças espontâneas, agressivas, expansivas, criadoras de novas formas, interpretações e direções" (NIETZSCHE, 2009, p.62) governem suas ações, mesmo sabendo que sua própria existência poderia estar em jogo ao fazê-lo. Sua "moral nobre", de um além-homem, regozija-se precisamente no embate e na luta, ainda que seja uma luta até a morte; não se intimida ou acovarda perante uma moral vigente, de um homem comum, que julga imprópria para si. Sublinhamos, novamente, o fato de que para Nietzsche, são precisamente estas características opostas à fraqueza – que julga ser preconizada e celebrada pela moral cristã – que aproximam o homem comum de algo desejável, do super-homem; de algo positivo, bom.

Lestat faz uso dos recursos financeiros que acumulara ao longo dos séculos para certificar-se de que sua empreitada obtivesse total sucesso – e, inevitavelmente, sucesso o vampiro obteve. Lançado com uma grande estratégia de marketing capitalizada no sucesso do romance *Entrevista com o Vampiro*, Lestat lança simultaneamente sua autobiografia e álbum de rock, ambos intitulados *O Vampiro Lestat*, desvendando em suas páginas, em suas letras, e nas imagens góticas presentes nos vídeos musicais dirigidos por renomados artistas franceses, antigos e proibidos mistérios do mundo vampiresco, aos quais grande parte da própria comunidade de vampiros jamais tivera acesso.

> *Mãe e pai,*

Mantenham seu silêncio,

Guardem seus segredos,

Mas aqueles de vocês que têm língua,

Cantem minha canção!

Filhos e filhas

Da escuridão,

Ergam suas vozes,

Façam um coro,

Que o céu nos ouça! (RICE, 1990, p. 100)

O público prontamente abraçaria o astro que não pretendia ser um vampiro qualquer, mas que estava "querendo ser o vampiro Lestat" (1999, p. 17), o vilão das páginas de *Entrevista com o Vampiro* – em uma possível tentativa de expandir a mitologia criada pela obra gótica, transpondo-a fluidamente para a cena eclética do rock. Quanto ao fato de que os humanos não fossem encará-lo como um vampiro literal, mas apenas como alguém personificando um vampiro oriundo de uma obra de ficção, Lestat explica que "pouco importava se não acreditassem. Não importava que achassem que fosse arte. O fato é que, após dois séculos de ocultação, eu me tornava visível para os mortais. Dizia meu nome em voz alta. Revelava minha natureza. Eu estava presente!" (1999, p.20).

Mesmo que em termos simbólicos, o vampiro poderia finalmente ser celebrado pelo que é, ter milhares de fãs ao redor do mundo oferecendo seus pescoços em delírio, no que clamavam pelo "dom da imortalidade". A possibilidade, ainda que remota, de que sua natureza fosse verdadeiramente revelada não impede que Lestat vá a frente com seus planos – na verdade, o vampiro indica que tal possibilidade lhe é absolutamente fascinante.

> Se os mortais realmente acreditassem, compreendessem de fato que este mundo ainda abrigava o demônio do Velho Mundo, o vampiro – oh, que grande e gloriosa guerra poderíamos ter então! Seríamos conhecidos, seríamos caçados e combatidos nestes cintilantes desertos urbanos como nenhum monstro mítico jamais foi combatido pelo homem. [...] Mesmo no momento da destruição, eu estaria tão vivo como nunca estive. (RICE, 1999, p.21)

Disposto a morrer para ter sua história contada e sua natureza reconhecida, Lestat, como "vampiro deste tempo" que é, dialoga com a atitude dos novos tempos para os quais acordou, onde o Outro é menos excluído por sua diferença que, na verdade, celebrado por ela. Por mais que Lestat tenha renascido para a imortalidade no século dezoito, "cada vez que a tumba é aberta e o adormecido inquieto ressurge, a mensagem proclamada é transformada pelo ar que dá vida ao orador[128]" (COHEN, 1996, p.5), o que corrobora com a noção de que o vampiro é um contínuo estado de tornar-se; nas *Crônicas* de Rice, as mensagens deste "novo tempo" são, certamente, mais claramente compreendidas através do vampiro Lestat.

As narrativas de *O Vampiro Lestat* e *A Rainha dos Condenados* são, em relação uma a outra, fronteiriças; na última, Lestat está prestes a realizar seu primeiro – e último – show ao vivo, na cidade de São Francisco. Enquanto a primeira é narrada em primeira pessoa por Lestat, *Rainha* coleta uma grande multiplicidade de vozes afetadas pelo surgimento do vampiro como figura midiática – inclusive, claro, a própria voz de Lestat, que se mantém como nosso arco narrativo nesta tese, mesmo que através do olhar de outros.

A proximidade cada vez maior do show de rock de Lestat é acompanhada por uma série de eventos catastróficos, que deixam todo o mundo oculto dos vampiros em estado de alerta.

> Nesse mesmo instante ele explodiu em chamas. E deu um berro. E então Baby Jenks berrou também. Berrou e berrou. O cara morto rolava no chão, em chamas. Atrás dela, a casa comunal explodiu. Ela sentiu nas costas o calor. Viu coisas voando pelo ar. O céu parecia meio-dia.
>
> *Ah, meu Jesus, não me deixe morrer!*
>
> Por uma fração de segundo pensou que seu coração havia explodido. Pensou em olhar e ver se o peito tinha se despedaçado e o coração estava derramando sangue como lava de um vulcão, mas então o calor cresceu dentro de si e ela foi embora (RICE, 1990, p.74, grifo da autora).

Um grande número de vampiros passa a ser sumariamente aniquilado de forma aparentemente aleatória, entrando em combustão espontânea – assim como os bares, casas comunais e outros lugares por eles frequentados. Ninguém sabe precisamente quem estaria

[128] No original: "Each time the grave opens and the unquiet slumberer strides forth, the message proclaimed is transformed by the air that gives its speaker new life".

por trás de tais atos destrutivos para com a comunidade, até a própria noite do concerto de Lestat – que não fora cancelado pelo impetuoso vampiro.

Mortais e imortais, juntos, compunham uma multidão pulsante que clamava por e só tinha olhos para o vampiro Lestat; sua entrada magnética no palco fez com que os gritos humanos elevados aos céus se dessem não por medo do vampiro, mas por profunda adoração.

> Lestat amaldiçoava os céus em nome de todos que tinham sido proscritos. [...] Sua voz de tenor parecia deixar inteiramente o corpo enquanto ele contava suas derrotas, suas ressurreições, a sede dentro dele que nenhuma quantidade de sangue poderia jamais saciar. – Não sou o demônio dentro de vocês? – gritou, não para os monstros na multidão mas para os mortais que o adoravam (RICE, 1990, p.281).

Em *A Parte do Diabo*, Maffesoli menciona algumas formas através das quais as sociedades contemporâneas permitem-se experienciar – de forma atenuada, certamente – aquela parte do mal que, ainda que inerente ao indivíduo e ao corpo social, é constantemente reprimida; aquela parte "dionisíaca" que recusa-se a ser absolutamente domesticada, que dá lugar "a vários excessos, chocantes para a moral" (2004, p.30). O sociólogo aponta que

> os ídolos dos jovens, solistas ou grupos musicais, exprimem, uns mais outros menos, um demonismo ambiente. Reencenando os transes arcaicos, eles ritualizam a morte, mostrando seu aspecto inevitável e, talvez, sua fecundidade. [...] O transe, os "produtos", a violência são integrados à festa e não deixados à porta (2004, p.36).

Nesses termos, torna-se interessante perceber como Lestat, ao reinventar-se como astro do rock, acaba servindo como um catalisador desse saber dionisíaco intrínseco ao humano, dessa parte "maldita" que é comum à natureza tanto do vampiro quanto do humano. Quando Lestat pergunta à sua legião de fãs se não seria ele o demônio dentro de si próprios, o vampiro precisamente aponta para o fato de que sua rebelião pode não ser expressa por todos os indivíduos, o que não significa que ela não exista em cada um – ainda que de forma latente, permanentemente sob controle ou mediação.

Figura 10 – O vampiro Lestat proclama sua natureza e é glorificado no palco pela multidão de mortais em cena de *A Rainha dos Condenados*.

Fonte: *Screencapped*. Disponível em: <http://www.screencapped.org/movie/q/displayimage.php?album=1&pid=2122#top_display_media> Acesso em: 7 mar. 2018.

Mais uma vez, o mal estaria intimamente ligado àquilo que há dentro de nós, mas que não deveria ser experienciado. Lestat, ao personificar tais afetos instintivos e primitivos proibidos no palco, declara-se como um símbolo do mal: “Por que não me mata? Você sabe o que sou! [...] Não reconhece o mal quando o vê?” (RICE, 1990, p.267). Por outro lado, se pensarmos através da ótica de Maffesoli, Lestat apenas daria vida à parte maldita – aquela “zona sombria que também é sua” (2004, p.32), enfatizando a inteireza e complexidade de um indivíduo que não seleciona quais partes de si deve reprimir dada a moral alheia.

Quando os vampiros que estavam no show para atacar Lestat – buscando silenciá-lo antes que o mesmo pudesse de fato expô-los – de fato iniciam seu ataque, projetando-se sobre o público em direção ao palco, novas incinerações imediatamente acontecem. O público, fascinado pelo que acredita ser um grande espetáculo pirotécnico, vai à loucura. Todos os que tentavam se aproximar de Lestat objetivando sua aniquilação eram completamente carbonizados, de forma que nem mesmo ossos restavam como possíveis evidências de crimes cometidos. Entre os destroços no palco, Lestat jazia desacordado; eis então que Akasha, a vampira original, faz-se revelar – deixando estarrecidos os vampiros antigos que observavam toda a ação, de longe. A rainha retira o vampiro do palco levando-o consigo aos céus, em seus

braços, num clímax que iria deixar os humanos certos de que nada que jamais veriam se igualaria à performance espantosa daquela noite.

Ao recobrar a consciência, Lestat toma conhecimento, através do sangue inebriante e das palavras de Akasha, não só dos horrores que já haviam acontecido como também do fato de que "Eu a despertara. Ou melhor, dera-lhe a razão para despertar, como ela própria disse" (RICE, 1990, p.301). Lestat questiona o porquê de tal fúria assassina para com seus próprios semelhantes e qual seria o papel dele naquilo tudo. A rainha admite que aniquilara todos aqueles que pretendiam machucá-lo, e poupara os que amava; assim como aponta que não havia lugar para tantos vampiros na nova ordem que pretendia instaurar.

> Pare de chorar por Baby Jenks, e por si mesmo. Pense nos mortais por quem deveria chorar. Pense naqueles que sofreram durante longos séculos, as vítimas da fome, da miséria, da violência. Vítimas de injustiça e guerras sem fim. [...] O símbolo do mal em seu rock and roll, isso não é coisa alguma, meu príncipe. Nada. [...] Renda-se, e vou ensinar-lhe coisas que nunca sonhou. Você nunca conheceu uma batalha. Um combate de verdade. Nunca sentiu a pureza de uma causa justa (RICE, 1990, p.313, 351).

Em seu discurso, Akasha aponta para aquilo que reconhece como os verdadeiros males que afligem a humanidade: a guerra, a fome, a miséria, a violência. Imóvel em seu trono durante séculos – porém perfeitamente ciente do que acontecia no mundo ao seu redor através da voz e do olhar dos outros vampiros, que lhe eram tão claras – Akasha acreditava ter encontrado um propósito maior para si, uma solução para erradicar o "mal" da humanidade, que exigia a cooperação compulsória do vampiro Lestat como instrumento ao seu lado. A rainha defende que "uma nova ordem se iniciava, um mundo novo no qual os injustiçados e os oprimidos conheceriam finalmente a paz e a justiça" (RICE, 1990, p.369).

Ambicioso, grandioso em escala e absolutamente macabro, o plano de Akasha era ao mesmo tempo simplista e devastador, já que a vampira – ao lado de um Lestat feito ainda mais poderoso ao compartilhar seu sangue – teria de fato o potencial para levá-lo adiante, ou ao menos tentar.

> Todos os machos, exceto um em cada cem, deveriam ser mortos, e todos os bebês masculinos, exceto um em cada cem, também deveriam ser destruídos imediatamente. [...] Não posso transformar essa terra num jardim, não posso criar o

> Éden da imaginação humana, a não ser que elimine os machos quase por completo. Você nega que isto porá fim à guerra, ao estupro, à violência? [...] Esta é uma guerra divina. Não é o repugnante banquete de carne humana que você perpetrou noite após noite, sem plano ou razão a não ser sobreviver. Você vai matar agora em meu nome e por minha causa, e eu lhe concedo a maior liberdade que um homem já teve: digo-lhe que matar seu irmão mortal está certo. (1990, p.369, 441, 355)

A fala de Akasha abre espaço para algumas observações importantes. É possível estabelecer aqui uma relação dialógica entre a figura da rainha dos vampiros – este ser imortal, onisciente, com um plano visando um expurgo em massa literal com fins utópicos – e próprio Deus do Velho Testamento, o mesmo Deus imortal e onisciente que decidira erradicar da face da Terra todos os homens e animais, salvo um casal de cada espécie para a arca de Noé, pois acreditava que os mesmos haviam pecado. O Gênesis relata, "Viu o Senhor que era grande a maldade do homem na terra. [...] E disse o Senhor: Destruirei da face da terra o homem que criei [...] porque me arrependo de os haver feito" (6: 5,7).

Para Akasha, o mal que o homem havia causado a si e aos outros não só justificava seu plano como também encontrava um fundamento bíblico para ser levado adiante, já que uma das justificativas nela presentes para a questão do sofrimento humano é justamente uma consequência direta do pecado, e da desobediência à figura divina – a quem se deve, literalmente, temer.

Tal ideia é especialmente interessante se considerarmos que o Deus do Velho Testamento é o mesmo Deus dos opostos binários – da luz e das trevas, do bem e do mal – suas ações são sempre representadas como boas pois, em Sua grandiosidade e onisciência, Ele conhece o melhor caminho para a humanidade. Entretanto, a figura do vampiro, historicamente construída em completa oposição ao reino do sagrado e do divino, aqui é convidada a posicionar-se extremamente próxima à figura de Deus; na verdade, Akasha afirma que suas ações seriam justificadas pois faziam parte de uma "guerra divina", as mortes seriam resultantes de um algo com um propósito maior e bem definido, diferente do simples matar para sustentar-se, algo que a vampira afirma ser "repugnante".

Assim, Rice ilustra a noção de que os opostos – o profano e o sagrado, nesse caso –, em seus extremos, evidentemente acabam se encontrando, salientando a ideia de que há uma forte "ligação existente em Deus entre a bondade suprema e a crueldade não menos real" (MAFFESOLI, 2004, p.63). Tanto a figura de Deus no Gênesis quanto a figura da rainha Akasha acreditam que seus meios justificam o fim, algo feito em nome do "bem", de uma

aurora de novos tempos, livres do “mal” e do pecado – do estupro, da guerra, da fome. Nietzsche, em sua observação sobre a questionável posição do “bem” como valor superior, aponta que “quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as “coisas boas” (2009, p. 47), algo que é corroborado e desenvolvido por Maffesoli quando o mesmo afirma que

> o universalismo judaico-cristão próprio da tradição ocidental tem se empenhado furiosamente em teorizar, em tentar pôr em prática o ‘bem’ [...] semelhante utopia não se realizou sem danos. [...] Com demasiada frequência a colonização, o imperialismo, o comunismo e os diversos monoteísmos de ambições expansionistas são analisados em seus excessos – o racismo colonialista, o stalinismo, a Inquisição, a destruição das culturas originais, a imposição das religiões ocidentais por missionários**.** (2004, p.33)

As mesmas ações, assim, poderiam ser consideradas simultaneamente “boas” ou “más”, dependendo do ponto de onde partem e também do ponto de onde são observadas. Ehrman aponta que, no Livro do Êxodo, ao serem libertados da escravidão do Egito, os israelitas recebem a terra prometida – uma terra já habitada, que foi tomada pela força – começando pela cidade fortificada de Jericó. Ao analisar tal instância, o autor conclui que

> O que importa na narrativa é que Deus queria que os filhos de Israel habitassem a terra, e para fazer isso eles precisavam se livrar dos habitantes anteriores. Mas e quanto aos inocentes em Jericó, as garotas de dois anos de idade crescendo em seus pátios e seus irmãos de seis meses de vida? Assassinados ali. Para o Deus de Israel, evidentemente isso não foi um pecado (2004, p.95).

De forma similar, o plano de Akasha não fazia distinção entre homens ou crianças, culpados ou inocentes; o propósito maior deveria ser atingido, em nome do “bem”, da paz que reinaria na terra uma vez que seu plano fosse concretizado. Lestat, ainda que sob a influência mental cada vez maior de Akasha, posiciona-se completamente contra o genocídio o que a rainha pretende realizar. Se, por um lado, Akasha demonstra traços da própria personalidade de Lestat – em sua vontade inquebrantável, resoluta e que recusa-se a submeter-se à vontade dos outros – , o último é capaz de discernir a natureza destas duas vontades, a sua e a de Akasha. Lestat confidencia ao leitor,

> Não poderia acontecer, aquela dominação de um século por uma vontade; aquele plano tinha que ser frustrado de alguma forma, e se eu mantivesse a calma encontraria os meios. No entanto, os mortais infligiram muitos horrores uns aos outros; hordas de bárbaros tinham marcado continentes inteiros, destruindo tudo em seu caminho. Seria ela meramente humana em seus delírios de conquista e domínio? Não importava; ela tinha meios inumanos de ver seus sonhos tornados realidade (1990, p.434).

É, portanto, crucial apontar para o fato de que, ao contrário de Akasha, Lestat buscava essencialmente a liberdade para governar a si mesmo sob sua própria moralidade, sem ter que submeter-se a vontade castradora de outros. A rainha, por outro lado, pretendia, através da força, que todos os outros se submetessem à sua vontade e à sua noção de moralidade, já que ela acreditava que isso traria, no fim, o "bem" maior, mesmo que estes não o enxergassem, com suas visões "limitadas".

Lestat a questiona,

> - Em nome de que moralidade isso tudo será feito?
>
> - Em nome da *minha* moralidade! – ela respondeu, o leve sorriso tão lindo quanto antes. – Eu sou a razão, a justificativa, o direito pelo qual será feito! – A voz estava gelada de raiva, mas sua expressão amável não se modificara. – Agora escute-me, amor. Eu o amo. Você me despertou de um longo sono, para o meu grande propósito; olhar para você me alegra; ver a luz em seus olhos azuis, ouvir o som de sua voz. Vê-lo morrer me doeria além de sua compreensão do que é a dor. Mas, assim como as estrelas são minhas testemunhas, você me ajudará em minha missão. Ou não será mais que o instrumento para o início, como Judas foi para Cristo. E eu o destruirei como Cristo destruiu Judas depois que este deixou de ser útil. (1990, p.363, grifo da autora)

Outro ponto fundamental do paralelo aqui traçado é o fato de que, na Bíblia, não só o sofrimento humano pode ser compreendido como uma consequência direta do pecado – tal como este é percebido pela figura divina –, como também pode ser causado pela desobediência e impossibilidade de submeter-se à vontade de Deus. Ainda no Velho Testamento, no Livro de Oséias, testemunhamos um relato do que pode acontecer caso o povo de Israel venha a venerar outros deuses, a partir do contato com outros povos: "Mas eu sou o Senhor teu Deus, desde a terra do Egito./ Não deves reconhecer outro Deus além de mim,/ Não há salvador que não seja eu. [...] Eu os ataco como uma ursa despojada de seus filhotes,/ rasgo-lhes o peito e aí os devoro/ como uma leoa" (Oséias 13:4-9). Ehrman observa pontualmente que "este não é o tipo de Deus amoroso, preocupado e clemente das canções de

ninar e dos livros da escola dominical. Deus é um animal feroz que fará seu povo em pedaços por não venerá-lo" (2008, p.47).

Akasha, assim como este Deus que figura no Velho Testamento, demonstra um senso de moral totalitária, que não só impede que outras morais floresçam como também está disposta a destruir aquelas que a enfrentem ou questionem. Ainda que uma visão do bem esteja teoricamente norteando tais atos, somos lembrados do quão potencialmente perigoso qualquer valor absoluto pode tornar-se – até mesmo o bem. Para Maffesoli, sem a integração dos diferentes elementos que constituem o corpo individual e social, é impossível não tornar-se totalitário. O sociólogo afirma que

> É contra a "violência totalitária" deste universalismo que vem ressurgindo o que denominei *sabedoria demoníaca*. Sabedoria incorporada, mais vivida que pensada, que é essencialmente relativista. Vale dizer: que relaciona todos os elementos constitutivos da natureza, inclusive os mais selvagens. (2004, p.34)

A "sabedoria demoníaca", assim, contrapõe-se a um "saber totalizante" no que não é guiada por um único valor, uma única vontade. A primeira não está associada estritamente ao plano do maligno, mas sim à pluralidade que deve governar a todos e a si, em um constante "eu somos muitos", incluindo as partes menos atraentes. Já o saber totalizante – através do qual pretende-se instaurar a paz e o bem nessas narrativas – pode significar, para inúmeros inocentes, a verdadeira face devastadora do mal.

Ainda que Lestat considere os desígnios de Akasha absolutamente discordantes de toda a moral que norteou sua existência até então, a influência da rainha sobre o vampiro mostra-se cada vez mais difícil de ser gerenciada. Akasha o leva até um templo secreto nos Himalaias, onde um vampiro milenar chamado Azim é venerado como um Deus há séculos. Em consonância com a ideia de que não poderia haver um outro Deus a ser venerado, Akasha elege precisamente tal local para pôr seu plano em prática. Após um confronto público com Azim e incinerar o "Deus" de dentro para fora, a multidão de súditos entra em pânico, desesperadamente tentando deixar o local. Akasha usa seu imenso poder telepático para tornar-se uma voz dominante na mente de Lestat, em uma clara tentativa de subjugar a vontade deste.

O vampiro relata que a rainha imperiosamente comandava, tão claramente quanto se as palavras saíssem de sua boca: “Destrua os machos, para que a lenda do castigo ultrapasse a lenda do templo. Eles são sectários do deus do sangue. As mulheres são inócuas. Castigue os homens em meu nome!” (RICE, 1990, p.354). Até que, não mais capaz de discernir sua vontade ou moral das da rainha, Lestat sucumbe.

> Parecia que eu via uma miragem, pois certamente aquilo não vinha do meu coração ou da minha mente: vi uma forma magra e abatida erguer-se diante de mim. Rilhei os dentes, olhos fixos nela, concentrando minha maldade como se fosse um raio laser, e então vi a vítima erguer-se do chão e cair de costas, o sangue jorrando da boca. [...] Como tinha sonhado com aquilo nos meus primeiros anos mortais! A alegria pura de matá-los, com seus diferentes nomes que eram um só – *inimigo* –, aqueles que mereciam ser mortos. [...] Corriam em todas as direções, mas aquilo apenas me inflamava ainda mais. (RICE, 1990, p.354-356, grifo da autora)

É necessário apontar para o fato de que, em seu relato, ainda que Lestat afirme ter estado em uma espécie de transe, tal experiência lhe trouxera um sentimento de alegria enterrada profundamente dentro de si, escondida de si mesmo; alegria esta que lhe era reminiscente de um sentimento animalesco que experienciara ainda como humano: o de antagonizar o Outro, chamá-lo de “inimigo”, destruindo-o completamente em uma esplêndida batalha. Mesmo o vampiro, ciente de sua natureza essencialmente predadora, se impressiona com tal “animalidade” dentro de si; esta “zona sombria” identificada por Maffesoli. O sociólogo indica que “este mal negado, este mal dialeticamente superável, não pode deixar de ressurgir de outra forma, descontrolado, sorrateiramente, de maneira perversa, invertida” (2004, p.42). Similarmente, em termos psicanalíticos, no que Akasha aniquila as forças mediadoras do ego de Lestat – que criaram para si um código de moral sob o qual conseguia viver – seu id lhe escapa totalmente, mostrando a força do potencial para o mal presente no vampiro – presente em todos nós.

Lestat não negava o mal que carregava em si; pelo contrário, pensou em utilizá-lo como emblema para tornar-se uma espécie de símbolo do mal para os humanos. Ainda assim, é possível afirmar que sua moral individual, desenhada por e para si, permitia que o mesmo justificasse, até certo ponto, as mortes pelas quais era responsável, livrando-o de um sentimento de culpa, que nunca fizera parte de seu vocabulário – ao contrário de vampiros como Louis, por exemplo. O Jardim Selvagem de Lestat, entretanto, não englobava as ações bárbaras cometidas no templo nos Himalaias. O predador não matara para alimentar-se, como

dita a cadeia alimentar natural; e sim, um assassino matara para sobrepujar, dominando através do poder e da força para impor uma visão totalitária de mundo.

Ao contemplar o rescaldo dos atos que ali se sucederam, Lestat tem certeza que tal evento "nunca poderia ser justificado" (RICE, 1990, p.359), sob qualquer código moral que pudesse pensar para si.

> Senti cheiro de morte como nunca tinha sentido antes; baixei os olhos para os pedaços de carne e tripas que me tinham sujado a roupa. [...] *Meu Deus, eu não fiz isso! Eu não. Não fiz. E as minhas mãos estão limpas!* Ah, mas eu tinha feito, sim. E quem era eu, que podia fazer aquilo? Que amava o que tinha feito, amava além da razão, como os homens sempre amaram na absoluta liberdade moral da guerra (RICE, 1990, p.358, grifo da autora).

Independente do fato de que Akasha o levou a cometer tais atos ao entrar em sua mente, Lestat bem sabia que, de qualquer forma, ele era responsável por eles; ademais, ele desfrutara da selvageria enquanto ela acontecia, ainda que a tal tenha lhe trazido vergonha e arrependimento, uma vez acabada. Lestat, que imaginara estar em paz com o mal em si, vislumbrou assim algo que não sabia sobre sua própria natureza, no que luz foi jogada sobre uma "zona sombria" até então inatingida.

Quaisquer que fossem os acontecimentos futuros, Lestat carregaria consigo o peso de tais ações, por si mesmo consideradas maléficas e injustificáveis. Seria impossível para o vampiro perder novamente de vista essa sua "sombra", parte de sua identidade. Lestat torna-se responsável por negociar com ela no momento em que se torna consciente de seu inconsciente – de seu potencial para o mal – e isto mudaria o curso dos eventos posteriores, uma vez que o vampiro é perfeitamente capaz de discernir que a barbaridade deveria ter um fim e que a rainha deveria ser impedida de continuar seus planos – mesmo que isso significasse a morte de todos os vampiros, já que, afinal, ela continha o "cerne sagrado" que conectava todos os vampiros, o espírito Amel.

Eis que Akasha decide confrontar os mais antigos vampiros remanescentes, muitos dos quais – tais como Marius, que fora seu guardião milenar, Louis e Armand – havia meramente poupado pela proximidade destes à Lestat. A motivação do encontro vampiresco era clara: ou eles se curvavam à sua vontade, servindo ao seu propósito maior, ou seriam sumariamente destruídos, da mesma forma como acontecera com tantos outros vampiros que se colocaram

em seu caminho. Em um evento raro de congregação, a cúpula dos antigos se reúne, dando início a um embate de ideias sobre o lugar do vampiro diante da humanidade e a natureza do bem e do mal.

> Por quanto tempo acha que fiquei ouvindo as preces do mundo, pensando num meio de acabar com o interminável ciclo da violência humana? [...] Vocês serão meus anjos – Akasha respondeu, carinhosamente, olhando para ele. – Os meus deuses. Se decidirem não ficar comigo, eu os destruirei. Quanto aos antigos, esses a quem não conseguirei destruir tão facilmente, [...] se eles se voltarem contra mim, serão os demônios que me combatem; serão caçados por toda a humanidade, e, com sua oposição, servirão muito bem aos meus planos (RICE, 1990, p.526).

É nítido o fato de que o discurso e as ideias de Akasha são embasadas pelos mesmos lugares fixos de outrora – os mesmos que deixavam o vampiro cativo, refém do antagonismo, das trevas e do mal atribuídos a si. Fundamentadas em opostos binários que congelam o Outro no papel de "inimigo", "demônio" e "mau", as ideias da rainha são intimamente relacionadas ao que Nietzsche ferozmente critica quando fala da religião cristã, com suas verdades inquestionáveis e sem espaço para o plural. O filósofo afirma, "Meu juízo é *meu* juízo: dificilmente um outro tem direito a ele" (2005, p. 44).

Aqui, a figura do vampiro – ilustrada nessa instância não apenas por Lestat como também por toda a assembleia de vampiros antigos – posiciona-se firmemente contra um possível retorno à tal visão inflexível de mundo e de lugares.

> [Marius] – Acho que não consegue imaginar o conceito total do que é o mundo. Nenhum de nós consegue. Ele é variado demais, imenso demais; tentamos abarcá-lo com nossa razão, mas não conseguimos. Você conhece um mundo, mas não *o* mundo; conhece o mundo que escolheu entre dezenas de outros mundos, por motivos próprios. [...]
>
> [Louis] – É o mundo deles, não nosso. Certamente renunciamos a ele quando perdemos nossa mortalidade. Agora não temos direito de interromper seus esforços. Se o fizermos, iremos roubar-lhes as vitórias que lhes custaram tão caro! Mesmo nos últimos cem anos o progresso deles foi milagroso; consertaram erros que a humanidade pensava serem inevitáveis. (RICE, 1990, p.529, 532).

As argumentações de Marius e Louis, ecoadas por todos os vampiros antigos, sublinham a ideia de que o vampiro, à beira do século vinte e um, é emblemático da aceitação

de lugares fluidos e do entendimento de que a humanidade – assim como o vampiro, que fielmente a espelha – é constante devir, sendo formada por realidades inúmeras e dinâmicas que escapam a compreensão até mesmo da onisciente matriarca vampiresca. Para eles, somente a partir dessa ideia que poderíamos obter um panorama mais amplo do que a humanidade é, assim como do que poderia potencialmente tornar-se. Não caberia à Akasha – ou a qualquer um, especialmente um vampiro, um ser inumano – intervir em tal processo de forma tão catastrófica.

A contra argumentação da vampira é elucidante nesse sentido: “E você, Armand, líder da antiga comunidade parisiense; lembra-se de quando era um santo das trevas? Entre o céu e o inferno vocês tinham um lugar. Eu lhes ofereço isso novamente; e não é uma ilusão” (RICE, 1990, p.534). Akasha falhou em compreender que seus “filhos” não mais buscavam um lugar para si; talvez, espelhando-se na própria figura de Lestat, eles compreenderam que poderiam ocupar novos e desafiadores lugares, tão diferentes daqueles que Akasha imaginava para eles.

Ciente do fato de que não teria sucesso na conversão de seus filhos, Akasha é deixada com uma última aposta: ter o apoio de seu consorte eleito Lestat, a figura tão eloquente e cativante que a trouxera de volta de seu coma milenar, e que tinha feito alianças com muitos dos presentes.

> - E você, meu príncipe, que entrou na minha câmara como se eu fosse a Bela Adormecida [...]; não vai pensar melhor? Pelo meu amor! – Havia lágrimas em seus olhos. – Vai juntar-se a eles e ficar contra mim? – Estendeu as mãos e colocou-as no meu rosto. – Como pode me atraiçoar? Como pode atraiçoar um sonho como este? Eles são seres indolentes, enganadores, perversos. Mas seu coração era puro. Você tinha uma coragem que transcendia o pragmatismo. Você também tinha seus sonhos!
>
> Não precisei responder. Ela sabia. Podia vê-lo ainda melhor que eu mesmo. E tudo que eu via era o sofrimento em seus olhos negros. A dor, a incompreensão; e a tristeza que ela já estava sentindo por mim (RICE, 1990, p.540).

Com suas certezas postas em xeque e sem um aliado sequer, Akasha torna-se vulnerável. Neste momento, entra em cena Mekare – uma das bruxas que, como descrito na “Gênese do Sangue”, viviam no monte Carmel em contato direto com o espírito de Amel e que, posteriormente, foi transformada em vampira. Assim como Akasha, Mekare havia desaparecido através dos milênios na história, tornando-se não mais que uma lenda, até que ressurge com um propósito tão simples e bem delineado quanto o de Akasha: a vingança.

Vingança da rainha que havia destruído seu vilarejo, causado sofrimento a todos que amava e a separado de sua irmã, Maharet; da rainha que havia, ainda em vida, mandado cortar sua língua, bem como cegado sua irmã, como punição por desobediência. Em farrapos, Mekare ataca a recém desperta Akasha fugaz e impiedosamente, separando sua cabeça de seu corpo inumano com uma pesada lâmina de vidro e, em seguida – como que movida por um instinto de sobrevivência – devora seu cérebro e seu coração. O corpo de Akasha perece e, para surpresa de todos, não há danos aos outros vampiros; tal fato é uma evidência de que Mekare, em seu ato canibalesco, trouxe de alguma forma o "cerne sagrado" dos vampiros, Amel, para dentro de si – juntos novamente após milênios de separação.

Podemos notar que Akasha percebia-se como a única salvação para o problema do sofrimento e do mal no mundo, mas jamais pôde compreender a natureza intrinsecamente plural deste. A vampira não considerou – ou preferiu ignorar – a possibilidade de que "o mundo não a quereria. [...] Tinha planejado cuidadosamente suas aparições, escolhendo lugares tão primitivos e imutáveis quanto ela própria" (RICE, 1990, p.561). Após séculos buscando ocupar lugares outros, os vampiros compreenderam – assim como a própria humanidade – que não havia espaço para uma única concepção de si e de um lugar estático delineado por noções únicas do bem e do mal. Sendo uma espécie de fóssil revitalizado, Akasha trouxe consigo visões de um mundo distante, calcadas estritamente em reducionismos e binarismos, não mais compatíveis ou aplicáveis na contemporaneidade.

Akasha, de fato, mostrou a Lestat toda sua potencialidade para o mal e para o gozo do instinto animalesco – diferente do instinto caçador, inerente à sobrevivência, este regozija-se na total subjugação e destruição do inimigo, sendo uma vontade de poder desvairada que se expressa pela brutalidade. Essa "zona sombria" – totalmente irracional e fundamentada inteiramente no princípio do prazer – jamais seria esquecida novamente. Para Maffesoli, entretanto, reconhecer nossas próprias zonas sombrias seria fundamental para o estabelecimento de um novo estado harmônico: "A parte destruidora', a do excesso ou da efervescência, é exatamente o que sempre antecipa uma nova harmonia" (2004, p.17-18); 'harmonia' esta que se atinge somente ao ter jogado luz sobre sua parte sombria, não mais ignorando-a. Daí apenas poderíamos pensar em um ser equilibrado, "contraditorial, de uma lógica que não funciona em relação à superação do mal: a síntese, a perfeição, mas repousando na tensão, jamais terminada, que faz da imperfeição, da parte sombria, um elemento essencial de toda vida individual" (MAFFESOLI, 2004, p.40).

Ao contrário de Akasha, que tinha suas certezas e verdades imutáveis, Lestat compreende que "devemos passar a vida lutando com essas questões, que a solução simples não era o que queríamos, mas o que devíamos temer sempre" (RICE, 1990, p.565), ecoando a tensão jamais terminada, em constante negociação e devir a que Maffesoli faz referência. Com a deposição da rainha dos condenados, os vampiros clara e abertamente se manifestaram em um ato de cunho político-ideológico que buscava uma razão e visão de mundo mais polissêmica, em detrimento daquela preconizada pela rainha. As significativas consequências de tal ato serão nosso objeto de análise no que chegamos ao último subcapítulo da tese, que é também o primeiro focado em um romance do século XXI – *Príncipe Lestat*, publicado no Brasil em 2015.

2.4 **"Eu levarei para dentro de mim o que você é": para além da superação do mal**

> A oscilação entre o bem e o mal, o escuro e o claro, o céu e a terra, acentua, em sua dinâmica própria, aquilo que caracteriza o que é vivo.
>
> *Michel Maffesoli*

Guiado pela jornada fluida de Lestat e sua busca por real significado em um mundo que constantemente deseja encarcerá-lo em lugares os quais não deseja ocupar, nosso olhar para as *Crônicas Vampirescas* de Rice chega ao século vinte e um com *Príncipe Lestat*, romance publicado originalmente em 2014 que marca o retorno da autora ao universo dos vampiros – que havia dado como encerrado há mais de uma década. Rice o descreve como uma "verdadeira sequência[129]" dos eventos descritos em *A Rainha dos Condenados*, assim como dos primeiros livros da série, o que nos remete de forma orgânica não apenas às próprias narrativas e personagens que foram objetos de nosso escrutínio ao longo deste capítulo, como também e principalmente, às discussões postuladas anteriormente.

[129] *Today.com*. Disponível em: <https://www.today.com/popculture/lestat-back-anne-rice-announces-new-vampire-chronicles-sequel-2D79346057> Acesso em: 17 abr. 2018. No original: "a true sequel" [to *The Queen of the Damned*].

Outrossim, discutir *Príncipe Lestat* faz-se crucial para que possamos de fato observar os novos lugares para os quais o vampiro contemporâneo aponta, cada vez mais distantes dos lugares fixos a que fora outrora relegado. Particularmente, a questão do protagonismo e do antagonismo – lugares tradicionalmente próximos às noções de "Eu" e "Outro", "bem" e "mal" – nos será cara. Poderemos também avaliar, no que ampliamos nosso escopo, a jornada individual – e em constante progresso – do nosso principal objeto de análise neste capítulo, que tem sua trajetória dramaticamente alterada após os eventos descritos no romance supramencionado.

Em *A Parte do Diabo*, Maffesoli discorre sobre a ideia da inteireza do ser, defendendo a tese de que o indivíduo é intrinsecamente plural e que deve compor com suas diferentes qualidades, sejam elas positivas ou negativas, desejáveis ou não. Reconhecer nossa própria fragmentação e nossas zonas sombrias seria fundamental para que fôssemos verdadeiramente senhores de nós mesmos, detentores do conhecimento de nossas potencialidades. Esse indivíduo, plural, é também fluido; é um "espírito rebelde que remete-nos, antes de mais nada, a uma revolta contra uma concepção estática do indivíduo. É por ser múltiplo em si mesmo que o indivíduo não se reconhece na rigidez social" (MAFFESOLI, 2004, p.115). Consoante a essa ideia, a figura do vampiro Lestat remete a este indivíduo não apenas plural em si como também fluido, em eterno tornar-se; por isso, mais facilmente, permite que as fronteiras entre o bem e o mal sejam borradas, ou até mesmo obliteradas – promulgando uma coincidência de opostos que, simbióticos, vinculam o bem e o mal.

Tais coincidências de opostos permitem que Lestat tanto autoproclame-se o mais puro "mal" para multidões de humanos extasiados, quanto participe, posteriormente, da deposição de uma regente tirana, absolutista e com planos cruéis de dominação em nome de um ideal de "bem comum" que não deveria ter lugar em meio à pluralidade da contemporaneidade. O cerne dessa ideia anima tanto a ideia defendida por Maffesoli em *A Parte do Diabo* quanto a própria narrativa de *Príncipe Lestat* – e por isso travarão aqui um diálogo mais próximo – fornecendo ao mesmo tempo um clímax inesperado para as *Crônicas Vampirescas* como também um ponto valioso para nossa discussão, no que nos aproximamos de nossa conclusão.

No início do romance, ecoa-se uma súplica: "Lestat, nós precisamos de você" (RICE, 2015, p.9), repete o jovem vampiro Benji em sua transmissão no rádio, em uma frequência e tom que só os vampiros conheciam ou poderiam compreender. "Nós somos uma tribo; nós queremos sobreviver; e os anciãos não estão nos ajudando" (RICE, 2015, p.15), continua. O

pedido é fruto de um crescimento completamente desordenado da população de vampiros, identificados como os "jovens indisciplinados" – seres anárquicos, criados sem qualquer tipo de orientação e aparentemente movidos por um incessante princípio do prazer, "guerreando uns com os outros, brincando de gato e rato nos becos, perseguindo e torturando suas vítimas mortais com perversidade" (RICE, 2015, p.37).

Não obstante as leis criadas por pequenos clãs de vampiros por e para si – tal qual observamos previamente com os "Filhos das Trevas" de Paris –, é fato que dentro do mundo ficcional criado por Rice, um senso maior de comunidade nunca foi verdadeiramente difundido entre os vampiros. Até mesmo na ocasião em que os mais antigos se reuniram para destronar a rainha Akasha, tal assembleia teve lugar com um objetivo específico; posteriormente, cada imortal continuou a trilhar seu caminho solitário sob as estrelas, Lestat inclusive. Akasha, enquanto rainha, nunca "governou" seus súditos; levantou-se também com um objetivo específico e foi então impedida. Mekare, a bruxa-vampira responsável por sua morte e que trouxe para si o "cerne sagrado", voltou para as sombras de onde ressurgiu após milênios desaparecida.

É precisamente esse senso de comunidade que, julga Benji, falta aos vampiros; por isso, o mesmo insiste na ideia de que são uma tribo sem pais e de que "na condição de tribo, temos que nos manter unidos, sermos leais, gostarmos uns dos outros, e nos concentrarmos em perdurar nesse mundo onde os imortais podem ser queimados ou decapitados como qualquer outra pessoa" (RICE, 2015, p.17). Lestat, que voltara para seu Jardim Selvagem – mas que, ainda assim, mantinha-se ciente de tais súplicas – perguntava-se: "Para o inferno com os problemas da tribo. O que dava a Benji a ideia de que nós *éramos* uma tribo?" (RICE, 2015, p.13, grifo da autora).

A própria ideia de "tribo" é cara para Maffesoli, tendo ele cunhado o termo "tribo urbana", que tem correspondências com este sentimento de pertencimento que começa a ser desejado por Benji e seus muitos ouvintes. A expressão apontaria para grupos de indivíduos que apresentam "um fortíssimo 'sentimento de vinculação' que faz com que, num dado momento, qualquer um comungue com um 'fundo' coletivo" (2004, p.50); também para "uma ligação orgânica, [...] uma experiência coletiva, uma memória imemorial que é tudo menos intelectual" (2004, p.67).

Essas comunidades que se vinculam e traçam um destino comum, que se diferenciam umas das outras através de um número de características peculiares – que variam desde a

aparência física até o viés político-ideológico – buscam, muitas vezes, enquanto coletividade, precisamente o que o vampiro Lestat buscara enquanto indivíduo: valorar-se e orientar-se por perspectivas não necessariamente tradicionais, mas que fizessem sentido para si; buscar uma identidade própria, significativa, mesmo que fora do "centro", oriunda das margens.

Se, por um lado, é possível compreender o distanciamento de Lestat da ideia de uma "tribo" vampiresca – afinal, podemos recordar como o mesmo foi abandonado por seu criador logo após seu renascimento para a imortalidade; que tivera experiências negativas com congregações de vampiros que desejavam subjugá-lo; que sua ideia mais próxima de família, a que formou com Louis e Claudia, teve um fim trágico – o mesmo falha em compreender a importância de seu próprio papel nesta busca por um senso de comunidade, por uma identificação tribal.

Quando Lestat decidiu, a despeito do aviso de Marius, compartilhar os mais antigos segredos vampirescos através de seus livros e de sua música, o vampiro, inadvertidamente,

> deu às massas rudimentares aí de fora uma história que narra uma origem, uma terminologia e uma poesia pessoal! [...] Você concedeu um legado e uma definição a uma população de predadores que estava encolhendo e odiando a si mesma, e que jamais ousara reivindicar para si mesma qualquer identidade coletiva. [...] Você afetou a tribo inteira e nunca assumiu um grama de responsabilidade por ter feito isso (RICE, 2015, p.70-71).

De fato, as revelações de Lestat não tinham o propósito maior de compartilhar com seus semelhantes tais acontecimentos obscuros, aos quais poucos tinham acesso; o vampiro o fizera pois, em primeiro lugar, ele simplesmente não deveria fazê-lo; mas, principalmente, pois queria ter a história do qual fazia parte ouvida por todos, especialmente pelos humanos: ele desejava ser visto pelo que era, cantar sua própria verdade, quer acreditassem em sua natureza inumana ou não. Ele desejava sair das sombras e ganhar os holofotes, mas não se preocupou em analisar quais seriam as consequências de tais atos, sem precedentes, dentro das inúmeras realidades experienciadas por seus semelhantes.

Para estes, seus livros tornaram-se "escrituras para os mortos-vivos" (RICE, 2015, p.22), análogas aos livros Bíblicos – de autorias diferentes, mas que conferem a um povo uma narrativa de origem e de destino comum – com o grande diferencial de que tais autores continuam a caminhar sobre a Terra, ainda que isentando-se de qualquer senso de

responsabilidade para com o resto de seu povo. Lestat, até então, não havia dimensionado o fato de que havia se tornado uma espécie de ícone de representatividade para essa tribo vampiresca, tendo sido, ademais, capaz de ressignificar-se enquanto indivíduo e trilhar seu próprio caminho .

Essa ressignificação de Lestat é sintomática de um processo para com o qual Rice, desde a década de setenta, vem contribuindo enormemente: o de ressignificação do próprio vampiro na literatura, que, agora secularizado, pode ocupar lugares completamente inéditos. Nesta sua narrativa em especial, uma variável desse processo perpassa o campo da ciência e da tecnologia – algo que, até então, não havia sido introduzido efetivamente nas narrativas das *Crônicas Vampirescas*, mas que ganha lugar na aurora do novo século. Somos apresentados a Fareed, que havia sido, enquanto humano, um brilhante médico cirurgião e pesquisador de origem anglo-indiana. Tendo sido transformado em vampiro, Fareed volta sua atenção para pesquisas focadas no corpo do próprio vampiro e nas questões amplamente desconhecidas por ele suscitadas. Uma dessas questões envolve, logicamente, aquilo que é tido como o "cerne sagrado" vampiresco, o espírito Amel.

O pesquisador confia na ideia de que Amel "era uma criatura, da mesma maneira que nós somos criaturas, que ela possui vida celular, limites, é passível de ser conhecida" (RICE, 2015, p.53), ainda que, em análises minuciosas do sangue de vampiros, nada pudesse indicar, a princípio, a presença de algo externo ou que pudesse apontar para esta teia invisível que conecta todos os vampiros.

O espírito de Amel sempre foi envolto em uma aura de superstição: muitos simplesmente não acreditavam nele; outros, não imaginavam ser possível conhecê-lo pois este pertencia ao reino do invisível, do religioso, do sobrenatural. A própria forma através da qual os vampiros se referem a Amel remete a tais campos semânticos: ele é o "cerne sagrado". No que Fareed busca discutir as propriedades físicas da força inumana que faz dos vampiros os seres que são, ele também promulga uma completa desmistificação do vampiro, afastando-os ainda mais de lugares que os associam em oposição à religiosidade e apontando para corpos inteiramente naturais, com características físicas e senso ético próprios, não sendo essencialmente "bons" ou "maus" – exatamente como os humanos.

É interessante notar como tais avanços tecnológicos, aliados ao processo maior de ressignificação pelo qual o vampiro atravessa, tem reflexos até mesmo na forma como o próprio vampiro percebe o jargão que denomina suas experiências. No capítulo anterior,

discutimos como a ruptura entre luz e trevas está presente de forma proeminente no início do livro do Gênesis – e como ao associar a luz ao plano divino e valorá-la como "boa", confere automaticamente às criaturas noturnas o *status* de bestas insidiosas. Tal associação começa a ser questionada por seus desdobramentos semânticos, assim como a própria nomenclatura usada para categoriza-los enquanto seres inumanos: a palavra "vampiro".

Como vimos, o vocábulo "vampiro" tem acepções que, em sentido figurado, remetem exclusivamente ao campo do negativo, corroborando sua construção como um ser intrinsecamente maligno. Nesta *Crônica* do século XXI, entretanto, outras formas de referenciar o vampiro são utilizadas: ele pode ser simplesmente o "bebedor de sangue" (p.11), uma condição factual semelhante a de tantos outros seres na natureza; ele pode estar "no Sangue" ou "trazer alguém para o Sangue" (p.50) que, com inicial maiúscula, aponta para a condição vampiresca de um corpo, para a presença do sangue inumano; ou mesmo pode ser uma "Criança da Noite" (p.16), que, ainda fazendo referência ao fato de que tratamos de criaturas noturnas, é livre da possível depreciação oriunda da semântica intrínseca às expressões "das Trevas" ou "da Escuridão". Mesmo as armadilhas linguísticas estão sendo quebradas.

O clamor pela união da tribo vampiresca se faz ainda mais alto quando uma nova era de queimadas, que ecoam aquelas promovidas por Akasha décadas atrás, se reinicia subitamente. Em diversas partes do mundo, vampiros – em geral, os mais jovens e os "indisciplinados" – começam a ser aniquilados por feroz combustão espontânea. Através de seu programa no rádio, Benji pede para que seus semelhantes "agrupem-se contra as forças que querem nos extinguir. Encontrem forças uns nos outros" (RICE, 2015, p.138). Como tantas outras "tribos urbanas", Benji e seus seguidores acreditam que, em um momento de tantas incertezas, a união da comunidade não apenas validaria sua existência como também seria essencial para garantir a própria sobrevivência da tribo.

As queimadas são acompanhadas pelo surgimento da "Voz", uma presença que invade a mente de alguns dos vampiros mais antigos da tribo, incitando-os contra os mais jovens sem revelar sua identidade.

> *Ah, sim, e você vai queimá-los agora, queimar todos. Queimar o edifício. Você tem o poder para fazê-lo. O poder está dentro de você aqui comigo.* [...]

> - Por que eu me importaria com todos esses bebedores de sangue escondidos lá dentro? – disse Cyril em voz alta. Por acaso eles não estavam perdidos e solitários, arrastando-se através da eternidade exatamente como ele próprio estava? Queimá-los? Por quê?
>
> - *O poder* – declarou o ser. Você tem o poder. Olhe o edifício. Deixe o calor unir-se em sua mente, concentre-se nisso e em seguida dispare.
>
> Fazia tanto tempo desde a última vez em que ele tentara fazer algo assim. Era tentador constatar se era capaz de fazê-lo (RICE, 2015, p.122, grifo da autora).

A Voz visitara vampiros espalhados pelo mundo, instigando queimadas em todos os continentes. Alguns conseguiam livrar-se da inquietante presença momentaneamente; outros sucumbiam aos seus desejos ou para se verem livres dela ou para, simplesmente, testar se de fato tinham o tamanho poder aludido pela Voz. A própria falta de uma comunhão entre os vampiros facilitava que atos como estes pudessem acontecer, já que os mesmos permaneceriam sem consequências – a menos que algum dos afetados pela barbárie decidisse buscar vingança com as próprias mãos, tal como fizera Louis séculos atrás, em Paris, em relação ao assassinato de Claudia. Sem um senso de comunidade forte, a Voz passara a obter alarmante sucesso em sua empreitada, manipulando os membros de uma tribo fragmentada uns contra os outros e reduzindo dramaticamente a população de vampiros que, segundo o romance, "era no máximo de cinco mil no mundo inteiro antes disso começar, e agora está abaixo de mil" (RICE, 2015, p. 309).

Lestat é visitado pela Voz; o vampiro afirma que podia senti-la "dentro de mim, ao meu redor, abraçando-me" (RICE, 2015, p.11). Em seu primeiro contato com ela, Lestat percebe que a mesma parecia conhecê-lo intimamente, sugerindo que ele fosse "para sua casa na França, para a Auvergne, onde você nasceu – para o velho château de seu pai" (RICE, 2015, p.11); apontando também que todos, até mesmo os vampiros, precisariam de um lar, de um refúgio contra a solidão. A Voz, que surge com benevolência e afirmando amar Lestat, deixa entretanto o vampiro atordoado ao manifestar-se diante de seus olhos, no que este observa a si mesmo em um espelho.

> Eu estava lá, mas não o meu reflexo. Era outro eu, sorrindo para mim com olhos triunfantes e cintilantes, ambas as mãos encostadas no vidro como se estivesse preso numa cela. As mesmas roupas, sim, e eu mesmo até o último detalhe dos longos cabelos louros e os cintilantes olhos acinzentados. Mas não era um reflexo em hipótese alguma.

> Fiquei petrificado. O tênue eco do *doppelgänger* chegou aos meus ouvidos. [...] Não sei se sou capaz de descrever o quanto aquilo era arrepiante – aquela figura de mim mesmo habitada por outro (RICE, 2015, p.11).

A figura do vampiro diante do espelho sempre foi particularmente elucidante, mesmo quando ele não era digno de um reflexo. Ao pesquisar a forma como a imagem do espelho tornou-se significativa para a mitologia vampiresca, Melton afirma que através do folclore "espelhos eram vistos como instrumentos reveladores do duplo espiritual de um indivíduo, da alma. Ao enxergar a si próprios no espelho, indivíduos encontraram confirmação de que havia uma alma e de que a vida continuava[130]" (1999, p.467, tradução minha); neste sentido, o autor alega ser possível argumentar que o vampiro vilanesco de Stoker – a associação parece ter sido introduzida em sua obra – seria desprovido de uma alma, não tendo, assim, algo a refletir em um espelho.

Naquele contexto, poderíamos também dar outro passo e interpretar tal falta de reflexo como uma evidência de que aquele vampiro seria, ele próprio, um reflexo: de angústias humanas, de experiências que jamais poderiam ser vivenciadas pelo Eu. Esse reflexo – o vampiro – revelaria o "duplo" do homem, sua zona sombria que faz parte de todos nós e que, quando reprimida, pode voltar de maneira invertida, como em um espelho. Ao encarar o vampiro no espelho, o humano era forçado a deparar-se com o duplo em si, essa sua zona sombria, em uma situação experienciada frequentemente com desprazer e angústia – como podemos observar na própria citação de Stoker que abre esta tese, onde tudo que Jonathan vê ao observar Drácula no espelho é a si mesmo.

O vampiro de Rice, entretanto, sempre foi digno de um reflexo no espelho; ele era parte do plano físico tanto quanto os humanos e grande parte da parafernália tradicionalmente associada aos vampiros – fossem elas de cunho religioso ou não – foram abandonadas, no que o vampiro nega sua posição de antagonista e torna-se sujeito, ganhando vez e voz.

Por isso, esta instância específica de *Príncipe Lestat* torna-se interessante e antecipatória de desdobramentos narrativos futuros. Nela, não é necessariamente um desdobramento do Eu que se reflete como duplo no espelho – uma manifestação de um "id"

[130] No original: "Mirrors were seen as somehow revealing a person's spiritual double, the soul. In seeing themselves revealed in a mirror, individuals found confirmation that, that there was a soul and that hence life went on".

psicanalítico que emerge à superfície de forma distorcida – e sim, um Outro, completamente alheio, estrangeiro, vindo residir junto a si.

No capítulo “Variações sobre a Sombra” de *A Parte do Diabo*, Maffesoli afirma que “existe na duplicidade [...] uma espécie de abertura, uma disposição para o outro. O duplo de todo ser e de toda situação, é o indício de uma abertura, de um receptáculo, sinal de que a vida é apenas interação” (2014, p.94). Toda a trajetória de Lestat através dos romances aqui discutidos remete ao fato de que o personagem se posiciona continuamente de forma contrária ao uno – seja este o de uma visão totalizante de mundo, o de um castrante reducionismo que encarcera e rotula, ou daquele que delimita papéis e lugares a serem desempenhados. Esta natureza não-estática e aberta poderia explicar o fascínio da Voz pelo vampiro – que afirma continuamente que “de todos eles, você é quem amo mais” (RICE, 2015, p.10) – no que ela percebe e sente esta disposição nata para o plural, para receber o Outro, presente em Lestat.

Não obstante, Lestat inicialmente percebe tal abertura como uma forma de invasão, de maneira similar a alguém que deixara um convidado indesejável adentrar sua residência, ao manter uma fresta da porta imprudentemente aberta. Esse diálogo interno é por vezes conturbado uma vez que Lestat nunca teve facilidade em aceitar que dissessem aquilo que ele deveria fazer ou não. Porém, Lestat percebe que, de fato, aquilo que a Voz sugeriu lhe soa supreendentemente aprazível: retornar ao início, à quietude da qual séculos atrás fugira mas que, nesse instante de sua existência, desvendara também uma “sublime quietude rural, a essa tão familiar solidão de tirar o fôlego onde eu me sentia tão seguro” (RICE, 2015, p.81). A voz trouxe assim para o reino consciente algo que havia dentro de Lestat mas que era completamente inconsciente – agindo, nessa instância, similarmente à forma como age a sombra duplicada e reprimida do eu.

Lestat encontrara paz momentânea na solidão do Auvergne e foi capaz de deter facilmente a Voz nas ocasiões em que esta o incitava a cometer algum tipo de violência para com seus semelhantes ou, simplesmente, quando perdia seu interesse. Mas da mesma forma como a Voz foi capaz de reconhecer em Lestat algo que não estava disponível para seu próprio consciente, este é capaz de reconhecer nela a profundidade de sua dor, ainda que não saiba de onde é originária. O vampiro afirma, “Você também tem a sua história – eu disse. – Foi cruel da minha parte não pensar em sua capacidade de sofrer. Silêncio. [...] – Voz, eu sinto muito” (RICE, 2015, p.246).

Mundo afora, outros vampiros mais suscetíveis continuavam a sucumbir aos desejos de aniquilação dessa Voz, quando esta visitava suas mentes. A urgência dos eventos começa a repercutir de forma cada vez mais proeminente entre diversos inumanos, que buscam alianças para tentar alterar o curso dos eventos em andamento e descobrir a origem da "Voz" por trás de tais eventos.

> - Humanos, vampiros, espíritos, fantasmas. Todos somos criaturas sensíveis atadas a esse planeta. Por que não podemos trabalhar juntos em face de algo assim?
>
> - E com qual finalidade? – indagou Everard.
>
> - Para deter a Voz. [...] Para impedi-la de fazer mal a outros seres.
>
> - Mas nós merecemos que algum mal nos aconteça. Não merecemos? – Everard estava surpreso de ouvir aquilo saindo de sua boca.
>
> - Não, eu não acho. – discordou Teskhamen. Esse é o tipo de pensamento que precisa mudar. Esse é o tipo de pensamento que vai mudar (RICE, 2015, p.203).

A fala do vampiro Everard, uma cria da Idade Média e antigo membro dos "Filhos de Satanás", é significativa pois sublinha o fato de que mesmo vampiros do século vinte e um podem continuar às voltas com as amarras que por tanto tempo os ataram. Ainda que valores sejam transmutados através do tempo, o vampiro, enquanto criatura que atravessa os séculos, pode falhar em acompanhar tal processo de transvaloração de si. A conversa com Teskhamen – um vampiro mais antigo que ele próprio, um dos poucos "filhos dos milênios" existentes na tribo vampiresca – é elucidante nesse sentido e faz Everard refletir sobre o fato de que

> Nos dias de hoje, os seres humanos não engoliam mais toda aquela velha podridão religiosa, não é? Eles não se escondiam mais sob o fardo do Pecado Original e da concupiscência [...] E se uma época tão brilhante e resplandecente houvesse também chegado para os bebedores de sangue? (RICE, 2015, p.212).

Enquanto isso, a quietude de Lestat no Auvergne é interrompida quando seu amigo David – a essa altura já tendo sido tornado vampiro – vai ao encontro dele, suplicando para que convocasse os mais antigos para uma nova assembleia, tomando assim o lugar de liderança que todos dele esperavam. "Todos irão se *você* convocar a reunião" (RICE, 2015, p.235, grifo da autora); afinal, "você é um astro em nosso mundo. – disse ele. Você mesmo se

transformou nisso. E antes que você diga alguma coisa áspera ou raivosa, lembre-se. Era isso o que você queria ser" (RICE, 2015, p.74).

Os desejos por vezes megalomaníacos de Lestat de fato vislumbravam seu nome sendo reconhecido por todos, assim como um coro de vozes que gritariam por ele, que precisariam dele. Visto, lido e ouvido: de todas as formas, presente. Porém, Lestat jamais ansiara por uma posição de liderança; na ocasião em que Akasha o elegeu como consorte, ele deixa clara tal assertiva:

> Pelo amor de Deus, por que não me mata como os outros homens? Escolha outro imortal qualquer, algum ser antigo que anseia por tal poder! Deve haver um. Não quero governar o mundo! Não quero governar coisa alguma! Nunca quis! (RICE, 1990, p. 446).

Passado e presente, entretanto, diferem consideravelmente: governar ao lado de Akasha significaria compactuar com uma visão de mundo que era radicalmente diferente da sua, promovendo um genocídio de proporções gigantescas, ao passo que no presente, o governar estaria atrelado a um clamor oriundo de sua própria comunidade para que aceitasse um papel que acreditavam somente ele poder desempenhar, sendo a figura mais amplamente reconhecida na tribo.

A visita de David trouxe também a revelação da identidade por trás da Voz. Teskhamen, o "filho dos milênios", estaria seguro de que "nós estamos vendo agora o momento que há muito temíamos, o momento em que Amel, o espírito do Sangue vampírico, adquire consciência e procura dirigir seu destino por conta própria" (RICE, 2015, p.265). O espírito de Amel, ainda que imenso e invisível, não era sem limites, e estaria agora difundido "entre mais bebedores de sangue do que em qualquer momento anterior da história. Era uma raiz plantada na terra da qual uma miríade de plantas brotaram de modo que a raiz perdeu a sua forma, seus limites, sua 'radicalidade'" (RICE, 2015, p.53).

Quando Amel entrou no corpo de Akasha, o mesmo objetivava fundamentalmente experienciar a matéria tal qual um humano faria, algo impossível para um ser imaterial. Ele queria tocar, ser tocado e de inúmeras maneiras, tornar o invisível visível, fazendo-se presente. No que é transferido para o corpo de Mekare, Amel se vê atado a alguém que, durante milênios, esteve às sombras do mundo e para ele logo voltou – muda, sem qualquer

vontade de comunicação ou de seguir adiante – uma vez que seu único propósito havia sido atingido após a morte de Akasha. Na escuridão, sentindo-se incapaz e observando seus limites físicos serem transpassados pelo número desordenado de vampiros, Amel confidencia que "vago pelas trilhas dos meus tentáculos que serpenteiam pelo mundo procurando aqueles a quem amar, mas sempre volto para esta prisão muda e quase cega, esse corpo arruinado" (RICE, 2015, p.290).

Possivelmente tendo aflorado como uma consciência ativa devido ao fato de que estava enterrado em um ser quase sem atividade cerebral, Amel buscava agora um corpo que o proporcionasse novamente tudo aquilo que perdera. Uma ameaça real jazia em sua tentativa: ele poderia convencer algum imortal irresponsável e ambicioso do fato de que, ao tomá-lo para si – assassinando a monarca regente – iria este se tornar responsável pelo destino de todos os vampiros, sendo investido com demasiado poder.

Na medida em que Amel avança em seus propósitos, Lestat finalmente se convence de que, desta vez, deveria desempenhar o papel que era esperado dele – afinal, ele pode não ter desejado governar, mas tornou-se parte de uma narrativa que é maior que a sua própria; ademais, era inquietante a ideia de que poderia ser governado por um imortal com uma agenda insidiosa ou ainda mais bárbara que aquela de Akasha. Juntando-se inicialmente a Benji, Armand, Louis e outros imortais antigos para delinear algum tipo de plano de ação, a pequena reunião convocada por Lestat não passou despercebida por toda sorte de vampiros, que logo aglomeravam-se diante do prédio onde o encontro acontecia; por sua vez, a aglomeração não passou despercebida por Lestat, que, surpreendendo a todos – imortais novos e antigos – resolve endereçar diretamente a multidão.

> O príncipe pavão, com sua pele escura e cremosa e roupas impecáveis, dando-se ao trabalho de conversar com os súditos, e aqueles eram de fato seus súditos, os divagantes, cambaleantes vampiros bebês, todos tentando assegurar-lhe do amor que sentiam por ele, de sua devoção, de sua inocência, de seu desejo por uma 'chance', de sua promessa de que iriam se alimentar somente de malfeitores, de que não haveria tumultos, brigas, que fariam o que ele queria, o que ele dissera, que teriam o amor e a proteção dele como um líder (RICE 2015, p.392).

Torna-se claro que, a despeito de um título oficial de liderança, o mesmo não era necessário para esta tribo: Lestat era adorado, visto como uma esperança de que os imortais,

juntos, teriam um novo caminho a trilhar, se ele apenas os liderasse. Lestat sente o desespero daqueles que tanto afirmavam contar com ele e pede perdão aos mesmos,

> [..] por tê-los deixado desamparados no passado, por ter fugido de vocês, por ter me escondido daqueles cujo amor eu procurara e que em seguida ficaram decepcionados comigo. Eu agora estou aqui e digo a vocês que vamos sobreviver a isso, estão me escutando? E Benji Mahmoud está certo. Ele está certo. "O inferno não dominará!"
>
> Novamente, o rugido elevou-se deles como se uma tempestade houvesse atingido a rua. O que os mortais naqueles edifícios do outro lado da rua estariam achando disso? [...] Ah, a ousadia de tudo aquilo, ir lá fora e falar com eles, confiar que tal coisa era possível. Seis séculos de superstição, sigilo e elitismo estavam sendo atropelados em um único e precioso momento (RICE, 2015, p.392-393).

Lestat ecoa aqui muitas das figuras de liderança e representatividade que foram fundamentais agentes de mudança dos avanços sociais ocorridos no século vinte; figuras que falavam especialmente por e para grupos das margens, tribos urbanas. Aqui, Lestat não só vincula os vampiros uns aos outros, instaurando um senso de comunidade que ele próprio até então não enxergava, como também sublinha a importância de sua ressignificação enquanto indivíduos e enquanto tribo. Noções primitivas como sua ligação ao "inferno" e à "Satanás" não poderiam mais ter lugar.

Quando a pequena assembleia vampiresca passa a discutir o que poderia ser feito a respeito de Amel, fica claro que a própria comunidade havia emoldurado a entidade por trás da Voz na posição de grande antagonista da narrativa. Os vampiros apontam que "ela não tem moralidade. Não tem caráter. Não tem amor pelos de sua própria tribo, como Benji diz. Trata-se de um monstro sem tribo" (RICE, 2015, p.404); que "ela é o sopro da insanidade no cérebro" (RICE, 2015, p.404). É sugerida, inclusive, a ideia de que Amel pudesse ser extraído do corpo de Mekare e deslocado para alguma espécie de corpo mecânico ou máquina, "e alimentá-la constantemente com o Sangue" (RICE, 2015, p.410), com o auxílio do Dr. Fareed – que não acredita que algo do tipo pudesse ser possível, e a mera tentativa poderia significar a aniquilação de todos em definitivo.

Lestat, entretanto, repudia enfaticamente tal posicionamento, uma vez que pôde sentir a complexidade de Amel em si; ele que, de tantas formas, já esteve neste mesmo lugar de antagonismo onde os outros tentavam agora encaixar Amel. O vampiro contra-argumenta,

> Não acho que a Voz seja necessariamente irredimível. Ou seja, não sei se nós não somos irredimíveis. Acho que a Voz deu nos últimos anos um passo importante para dar início a uma jornada totalmente nova. [...]
>
> Vocês estão falando sobre essa ideia de uma máquina como se esse ser não tivesse sensações e não fosse capaz de sentir dores excruciantes. Bom, ele de fato sente tais coisas. Estou dizendo a vocês que deve haver uma solução para tudo isso que não envolva o irremediável aprisionamento de Amel. Seu aprisionamento em Mekare foi o que levou a isso! (RICE, 2015, p.406,411)

Evocamos novamente a imagem de Amel no espelho, com a forma física de Lestat, que torna-se ainda mais significativa uma vez que Lestat passa a se ver refletido na própria figura de Amel. Alguns paralelos podem ser claramente delineados entre as experiências de ambos: tal como o vampiro, o espírito buscava se fazer presente atuando no plano físico – ver e ser visto, tocar e ser tocado, amar e ser amado. Em Mekare, Amel encontrou apenas a solidão e o sofrimento, algo que reconheceu como intimamente familiar ao visitar as profundezas da mente de Lestat. Amel sussurrava em sua mente, "Vamos lá, eu amo você – disse a Voz. – Você não está sozinho nisso! Jamais esteve" (RICE, 2015, p.11). A Voz, na verdade, oferecia uma possibilidade que ela própria desejava: a de tornar-se parte de algo maior, uma verdadeira comunhão entre o Eu e Outro.

Colocando-se no lugar da Voz e tendo sido capaz de senti-la como parte de si, Lestat não poderia reduzi-la ao mal que os outros nela enxergavam, algo condizente com o fato de que este já havia compreendido que "a solução simples não era o que queríamos, mas o que devíamos temer sempre" (RICE, 1990, p.565) – aludindo à ideia de que tais reducionismos perpetuariam os mesmos binarismos dos quais foram escravos por tantos séculos. Armand, ainda assim, aponta que "tudo o que aprendemos sobre ele com as gêmeas é que ele era maligno" (RICE, 2015, p.412) – uma fala que poderia ter sido enunciada séculos atrás, quando o mesmo liderava os "Filhos de Satanás" em Paris. Lestat refuta tal assertiva ao declarar que

> Não foi necessariamente isso que as gêmeas nos disseram. Além do mais, por que ele seria inerentemente bom ou mau? E o que as gêmeas descreveram era um espírito brincalhão, orgulhoso, que amava Mekare, que tentava punir Akasha por ter feito mal a ela. [...] Quando Maharet nos contou essas histórias deixou bem claro: bons espíritos eram aqueles que acatavam as ordens das bruxas; os maus criavam problemas. Essa é uma definição bem primitiva e quase inútil do bem e do mal (RICE, 2015, p.412).

Em seu discurso, Lestat toca na questão fundamental da impossibilidade de se classificar qualquer ser – especialmente um de natureza diferente da nossa – como essencialmente "mau" nos baseando unicamente em uma relação de poder: os que subjugam-se à nós são bons, todos os outros, maus. Essa que, como vimos, é uma visão presente até mesmo no Velho Testamento através da figura de Deus, potencializa a relação de antagonismo entre Eu e Outro e é particularmente familiar à experiência do próprio vampiro Lestat através dos romances discutidos nesta tese.

Por tal razão, em momento algum Lestat se propõe a julgar o mérito moral de Amel; ele reforça o fato de que da mesma forma que Amel é capaz do assassínio, também são eles. Os ecos de seus próprios atos sanguinários e sombrios ao lado da regente deposta Akasha são agora parte de Lestat – parte esta que não mais se esconde nas sombras de seu inconsciente, ou tentam ser reprimidas. Mestre deste conhecimento mais abrangente de si, Lestat, entretanto, não é reduzido a ele; ele incorpora a sabedoria dionisíaca, uma faculdade "integradora da alteridade, qualquer que seja ela. Mesmo a do excesso, da violência" (MAFFESOLI, 2004, p.149). Assim, seria um grave erro fazer de antagonista aquele que também representa "um espírito de imenso conhecimento e de muitos segredos e, por acaso, ele é o *nosso* espírito! [...] Amel sente o que nós sentimos, que é um ser condenado a sofrer por motivos que ele não tem como saber" (RICE, 2015, p.413, grifo da autora).

Já em sua câmara privada, sonolento e prestes a repousar, Lestat é visitado uma vez mais por Amel, que aparece dessa vez no espelho como uma massa amorfa de tentáculos vermelhos, lentamente ganhando a forma de um rosto que o faz lembrar a figura mítica da Medusa. Novamente capaz de sentir a dor que emanava de tal figura, Lestat se direciona diretamente à ela.

> Eu me aproximei dela e lhe disse que a abraçaria, que a conheceria, que levaria seu amor, sua dor, para dentro de mim. *Eu levarei para dentro de mim o que você é*. [...] – Em um corpo – disse a Voz. – Em um cérebro. Em uma alma. – Um suspiro veio dela. Um longo e agonizante suspiro. – Não tenha medo de mim. Não tenha medo do meu sofrimento, dos meus gritos, do meu poder frenético. Ajude-me. Ajude-me, eu lhe imploro. Você é meu redentor. Convoque-me a deixar o túmulo (RICE, 2015, p. 453- 454, grifo da autora).

Nesta passagem, as palavras de Lestat – "eu levarei para dentro de mim o que você é" – são particularmente relevantes para nós. Este desejo expresso por Lestat, deste tornar o

Outro parte integrante de mim é, de diferentes formas, um movimento significativo para além dos lugares fixos outrora proclamados e também simbólico de uma nova era integradora, inerentemente complexa. É a esse saber que aponta Maffesoli quando sublinha a força da alteridade, do fato de que em cada coisa há o seu contrário – sua sombra – e que o mesmo não deve ser negado ou estigmatizado. “O outro está aí e é necessário compor com ele. [...] Mais vale compor com a sombra do que negá-la. Não fugir dela, mas passar através dela” (MAFFESOLI, 2004, p.64, 54).

De um lado, temos a figura do vampiro pré-riceano como a própria personificação de um Outro que é estrangeiro, alheio à nós, aos nossos costumes e valores e que, consequentemente, era construído como perigoso, antagônico, maléfico. Do outro, temos Lestat, que já se viu nesses mesmos lugares e obstinou-se a reconstruir-se para além deles. Nesse momento, o vampiro identifica-se com essa outra figura inumana ali posicionada e entende que o potencial destrutivo de Amel não difere de seu próprio potencial de destruição – sua zona mais sombria. Ao invés de negar este mal, tentando se convencer de que este fora superado, Lestat abraça a figura de Amel em toda sua complexidade; ao reconhecer a si mesmo no Outro, o vampiro está compondo com sua própria zona sombria, aceitando-se em sua pluralidade.

Na narrativa de Rice, de forma pungente, a integração a que fazemos alusão entre Eu e Outro é então realizada de forma literal. Reaparecendo pela última vez, a regente Mekare vai ao encontro do vampiro em sua câmara privada, movida novamente pela certeza de um propósito após décadas inerte. Lestat, fascinado com a visão mas não necessariamente surpreso, descreve:

> Ela veio em minha direção com aqueles passos lentos como se o esforço lhe custasse uma dor no corpo. [...] Eu me levantei. Meu coração batia com força. Ela ergueu ambas as mãos, as palmas voltadas para dentro, e gradualmente levou os dedos até os olhos. [...] E entendi. Ela se aproximou de mim, implorando, e de dentro dela veio um desesperado suspiro baixo. Peguei a cabeça dela em minhas mãos e fechei meus lábios na cavidade ocular ensanguentada. [...] Eu podia sentir que ela se criava e se regenerava dentro de mim, dentro de meu coração retumbante e extravasando de tal forma que eu me sentia imenso, imenso além da imaginação, expandindo-me em um vácuo de luz (RICE, 2015, p.458-459).

Se olharmos para os romances prévios, podemos refletir sobre um possível significado por trás da forma como Amel e Lestat tornam-se, aqui, um só. Originalmente, Amel forçara

sua entrada em Akasha através de feridas em seu corpo, em um ato semelhante a uma possessão demoníaca, mas perdeu-se enquanto consciência dentro da mesma. Tendo sido extraído de Akasha, Amel se vê ligado à Mekare – a bruxa que tanto amava, milênios antes – por um ato inconsciente de sobrevivência da mesma, que devora o cérebro e o coração da ex-rainha. Porém, Mekare havia se tornado um ser sem quaisquer vontades, tão invisível quanto ele próprio em outros tempos, o que, de alguma forma, o desperta enquanto consciência ativa.

Com Lestat, entretanto, Amel havia sido integrado por meio de um ato completamente voluntário, um ato de aceitação originado de um reconhecimento de si no Outro – ou do Outro como parte de si –, por mais que este Outro representasse algo de si que pudesse ser considerado repreensível, negativo, mau. Maffesoli afirma que "se a história é a teoria da superação do 'mal', o destino seria a integração desse mal" (2004, p.66). O autor toca no âmago da trajetória maior que este estudo se propôs a descrever: enquanto o vampiro de outrora precisava ser extirpado precisamente porque era um Outro representativo do mal e de nossas próprias zonas sombrias, o vampiro do agora celebra essa alteridade em si, aceitando e integrando suas zonas sombrias, sem jamais deixar que elas o definam.

> - Você está comigo? – sussurrei.
>
> - Estou com você – respondeu ele com clareza e distinção em meu cérebro.
>
> - Você vê o que eu vejo?
>
> - É magnífico.
>
> - Ouve o que eu ouço?
>
> - É magnífico.
>
> - Eu vejo como nunca vi antes – eu disse.
>
> - Como eu vejo.
>
> [...] *E eu jamais estarei sozinho novamente.* (RICE 2015, p. 460-461, grifo da autora)

Em um movimento simbólico da complexidade que permeia a natureza de todos os seres sensíveis, Lestat traz o Outro para compor consigo. Neste processo de comunhão, ambos tornam-se "parte de"; um longo caminho trilhado desde a afirmação de Gelder a que faço referência no início desta tese: a de que o Outro não seria "temido porque é mau; pelo contrário, ele é mau *porque* ele é Outro" (1994, p.42). A pluralidade em si não permitirá que

os caminhos sobre os quais anda sejam os mesmos: permanecerão dinâmicos, eternamente entre-lugares.

Oficialmente ungido, Lestat reforça as mudanças significativas pelas quais sua tribo deveria passar – mudanças essas que possibilitaram que desempenhasse com propriedade o papel de vampiro do presente.

> Eu precisava pensar em nossa tribo, nossa espécie, para que não fosse algo amaldiçoado, não, jamais amaldiçoado – uma tribo que não deve mais ser abandonada para afundar ou nadar em um mar de ódio entre seus membros. [...]
>
> Eu não serei o Príncipe dos Condenados – disse. Eu não dou poder algum a essa velha poesia. Nós agora reivindicamos a 'Estrada do Diabo' como Nossa estrada, e a renomearemos para nós mesmos, para nossa tribo e para a nossa jornada. Nascemos novamente! (RICE, 2015, p.440, 461)

Juntos, eles não mais seriam os "condenados", os "malditos"; eles mesmos seriam os responsáveis por sua definição, não mais acatando aquelas prontas promulgadas por outros. Lestat, consequentemente, não seria o Rei ou Príncipe dos Condenados; seria apenas o Príncipe Lestat, algo inteiramente livre das armadilhas linguísticas as quais já nos referimos anteriormente. O mesmo seria válido para sua tribo, que, pela primeira vez unificada, ganha uma nova nomenclatura e um inteiramente novo e desafiador caminho a percorrer.

> Nunca mais ficaremos isolados uns dos outros, exilados e inalcançáveis. [...] Precisamos manter nossas linhas de comunicação e precisamos tentar ver como podemos beneficiar uns dos outros como um povo unido. Pois isso é o que nós somos agora, nem tanto os Filhos de Satanás, mas o Povo do Jardim Selvagem, porque amadurecemos para nos tornarmos isso. (RICE, 2015, p.472)

Se as tribos urbanas são comunidades de destino comum, o Povo do Jardim Selvagem pode pela primeira vez acreditar na premissa de que o destino de cada membro desta comunidade está atrelado ao outro, e não apenas à sua individualidade. Quanto ao caminho de Lestat, líder desse Povo, convergido ao de Amel, o próprio espírito que os anima, este apenas se inicia, apontando em sua pluralidade intrínseca para as inúmeras possibilidades de representação do vampiro na contemporaneidade e para o fato de que livres de uma enrijecida construção mítica e maléfica, o vampiro do agora e do futuro estará, mais que nunca, continuamente aberto à novas ressignificações. Afinal, quando pensamos em uma natureza

dinâmica e fundamentalmente plural, “nada é certo, estabelecido, sem riscos. Tudo está em devir. Donde as expressões múltiplas, as tentativas e os erros inerentes a toda aventura existencial. O bem e o mal tornam-se vagos, ou melhor, se interpenetram. No vazio do ser em devir tudo é possível” (MAFFESOLI, 2004, p.152).

CONCLUSÃO

Em seu artigo “Mutaciones Posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”, David Roas resume de forma sucinta a razão pela qual os vampiros são tão frequentemente representados como figuras monstruosas e aterrorizantes. Aponta o autor, “1) no sentido físico, pois mata humanos para alimentar-se, daí suas ameaçadoras presas e outros traços vinculados a sua identidade predatória; e 2) no sentido metafísico, pois é um ser impossível, que regressou da tumba em outra forma de existência[131]” (2002, p.442, tradução minha). Nesses termos, podemos afirmar que de fato a figura do vampiro é encapsulada pelo monstro ficcional. A afirmação, entretanto, tem desdobramentos interessantes no que nos perguntamos: O que é o monstro, afinal?

O monstro tem uma posição tradicionalmente antagônica na literatura; de forma recorrente, ele é representado como o mal que existe lá fora e que se esconde insidiosamente nas sombras, ameaçando nossa própria existência caso atravessemos o limiar dos lugares banhados pela luz do conhecido. Drácula e Carmilla são representativos desses monstros; eram figuras construídas às margens da humanidade, misturando sua forma humana com a capacidade de transfigurar-se em animais, que revelavam o íntimo de sua natureza; eram também completamente aversos ao reino do religioso e, como antagonistas das obras onde estavam inseridas, seu único destino final possível era o de sua extirpação – a morte definitiva.

Entretanto, bem mais inquietante que a ideia de que o mal “lá fora” está à espreita nas sombras é a ideia de que há, dentro de nós mesmos, uma zona sombria que contém este mesmo mal, que vemos tão claramente nesta figura do Outro, e que consideramos monstruosa. Cohen afirma que “o monstro é a incorporação do que vem de fora, do além – de todos aqueles lugares que são localizados retoricamente como distantes e distintos mas que, na verdade, se originam de dentro[132]” (1996, p.7).

Carmilla, um ser feminino que existia às margens do patriarcado, torna possível o vislumbre de uma vivência fora dos limites deste para Laura, no que traz para fora o desejo

[131] No original: “1) en un sentido físico, porque mata a los humanos para alimentarse de ellos, de ahí sus amenazadores colmillos y otros rasgos vinculados a su identidad de depredador; y 2) en un sentido metafísico, porque es un ser imposible, alguien que ha regresado de la tumba en otra forma de existencia.”
[132] No original: “the monster is an incorporation of the outside, the beyond – of all those loci that are rethorically placed as distant and distinct but originate Within”

erótico que nela jazia adormecido. Já o contato com Drácula liberta Lucy de amarras conservadoras que as prendia; no que torna-se a vampira conhecida como a “Bela Dama” e vive apenas pelo princípio do prazer, ela incorpora o reino do profano – o próprio mal – que o vampiro encenava. Nessa concepção, “bons” seriam aqueles aliados ao ego; os que a ele se opõem ou o ameaçam são inflexivelmente considerados “maus”.

Lucy devém vampira – porém, não se pode devir algo que nunca se foi; afinal, “o monstro é a metáfora do completamente outro que existe à espreita em cada um. [...] A imagem das ‘lições’ propostas pelos monstros [...] consiste em lembrar que somos pedaços de natureza e que nossas obscuridades assemelham-se, estranhamente, às suas” (MAFFESOLI, 2004, p.164). O contato com o vampiro funciona apenas como catalisador de conteúdos que foram reprimidos; o devir vampiro joga luz sobre tais conteúdos que estavam nas sombras do abismo, muito além do nível consciente do indivíduo – em uma zona inatingível pelo ego, seja por puro desconhecimento ou por um processo de repressão – mas que, indubitavelmente, sempre estiveram lá.

No século dezenove, todo esse conteúdo sombrio, compreendido como a própria realização do mal, era intimamente ligado à sexualidade – especialmente a comportamentos sexuais além da heteronormatividade e também à sexualidade e desejo da própria mulher. Esse “mal” que existe em nós de forma mediada e controlada toma conta completamente do vampiro, esse ser Outro que torna-se tão temido pois põe em xeque os construtos sociais e morais estabelecidos ao potencialmente canalizar aquilo que tememos em nós mesmos e não deixamos vir à luz.

Ao mesmo tempo e pelas mesmas razões, ele torna-se atraente; é um convite ao proibido. O vampiro foi – e, em grande parte, ainda hoje é – envolto em uma aura abjeta que, ao mesmo tempo que repele por sua natureza inumana e predatória, inegavelmente atrai e excita. Outrossim, ele oferece o convite a um dos maiores desejos da humanidade: a possibilidade de viver eternamente jovem, gozando não só de perfeita saúde mas também de faculdades mentais e físicas que vão muito além dos limites humanos.

Na segunda metade do século vinte, esses desdobramentos começam a ser minuciosamente explorados no que testemunhamos o fato de que é conferida voz a este ser cujas histórias sempre foram contadas através do ponto de vista de outros; o vampiro tornara-se sujeito e protagonista de sua narrativa. Louis, o vampiro cuja célebre entrevista na obra de Anne Rice reorientou os caminhos da literatura vampiresca na década de 70, nos é

apresentado como um ser angustiado e em amplo conflito com sua própria natureza vampiresca.

Ao contrário do humano que o entrevista – completamente fascinado por sua beleza e experiências enquanto imortal, implorando pelo dom que o vampiro julga maldição – Louis não conseguia lidar com o fato de que sua existência dependia da morte de outrem; sua vida tornava-se um emaranhado cada vez maior de "pecados" no que ele fazia uso da moral de uma existência que não mais o pertencia para julgar sua nova natureza inumana. Atormentado por tais noções de pecado, culpa e castigo, Louis terminou contribuindo para com a humanização da própria figura do vampiro: uma demonstração de que este ser "monstruoso" nos revela conflitos que afligem o íntimo da humanidade.

A origem do vocábulo "monstro" remonta a esta potencialidade – "o monstro existe somente para ser lido: *monstrum* é etimologicamente 'aquilo que revela' [do latim *monstrare*], 'aquilo que adverte' [do latim *monere*][133]" (COHEN, 1996, p.4). Novamente, o vampiro contém em si essas características "monstruosas": poderosa superfície refletora, ele não só joga luz sobre angústias experienciadas pela humanidade, como também adverte sobre a possibilidade de que se perto demais deles chegamos, neles poderemos nos encontrar e reciprocamente. Tal ideia perturba profundamente construções do vampiro fundamentadas em binarismos como o "Eu" e "Outro", o "protagonista" e o "antagonista", o "bem" e o "mal".

Pois o vampiro do final do século vinte se presta justamente a promulgar uma poética que vai além desses lugares fixos, calcados em binarismos, de outrora; ele explora as possibilidades que se abrem em um cenário onde o Outro tem vez e voz. Neste contexto, a figura de Lestat, cuja trajetória norteou o segundo capítulo desta tese, mostrou-se fundamental para que observássemos a forma como tais lugares foram ressignificados. Retratado de forma antagônica por Louis no primeiro romance da série, o vampiro decide assumir o controle de sua própria narrativa com o romance seguinte e, ao fazê-lo, acaba descobrindo-se em um lugar no qual sempre desejara estar, mas que até então era impensável para o vampiro literário: sob a luz dos holofotes, alvo do olhar e da atenção de todos no que proclamava sua natureza transgressora, inumana – o lugar do protagonista.

A trajetória de Lestat está ancorada em um processo de secularização da figura do vampiro, no que ele deixa de ser estritamente sensível ao reino do religioso, não mais

[133] No original: "the monster exists only to be read: the monstrum is etymologically 'that which reveals', 'that which warns'".

construído necessariamente em oposição a ele. O processo é, de certa forma, uma mimese daquele experienciado pela própria autora, Anne Rice, que viu-se vinculada e valorada pelo Cristianismo até a idade adulta, quando percebe que tais valores não eram mais compatíveis consigo e busca reencontrar-se em um mundo que não mais era alicerçado pela religião.

Enquanto Stoker via seus vampiros como manifestações do proibido e do profano – daquilo que mais temia em si – Rice explorou-os como formas de lidar com a realidade, com conflitos que lhes eram particulares; ela, que sempre se viu refletida na figura do *outsider,* se sentiu confortável ao lidar com figuras que tentavam encontrar um significado para si fora da normatividade. Louis e Lestat, tão diferentes, carregam em si um pouco do fantasma da culpa católica e do desejo por ruptura e liberdade – sentimentos conflituosos, mas presentes simultaneamente em Rice.

Com a figura de Lestat, abrem-se as portas para que as noções estáticas de "bem" e "mal" reféns de uma moral norteada apenas pela religiosidade fosse esvaziada de significado e então reinterpretada. Sem dúvidas, tal processo teve grande impacto na produção artística posterior; já no século vinte e um, podemos observar um expressivo número de obras nas quais o componente religioso não mais define o vampiro: a série de livros iniciada com *Morto Até o Anoitecer* (2001) de Charlaine Harris e posteriormente adaptada pela HBO como *True Blood* (2008); a trilogia de romances iniciada com *Noturno* (2009) de Guillermo del Toro e Chuck Hogan, também adaptada para a televisão através da série *The Strain* (2014); a saga juvenil *Crepúsculo* (2005) de Stephenie Meyer, adaptada para o cinema com grande êxito de bilheteria; a pentalogia cinematográfica iniciada com *Anjos da Noite - Underworld* (2003); o drama alternativo *Amantes Eternos* (2013)*;* o romance político *A People's History of the Vampire Uprising* (2018) de Raymond A. Villareal, entre outras obras.

É a estética do "Jardim Selvagem" que permite que o vampiro encontre um lugar perfeitamente natural para si em meio à natureza; nele, vigoram as leis implacáveis da cadeia alimentar, onde presa e predador habitam um espaço que é simultaneamente permeado pela beleza e pela brutalidade e onde somente os fortes sobrevivem. Para Nietzsche, a fraqueza, assim como a humildade e a piedade seriam características estreitamente vinculadas ao Cristianismo – que sempre valorou-as como "boas", promovendo uma domesticação e submissão do animal homem.

É neste tipo, entretanto, que Nietzsche enxerga o "mal" que assola a humanidade, em sua representação do ser que, voluntariamente, se priva da plenitude de suas potencialidades,

de sua força e de sua vontade – características essas que atribui a um ser superior, "bom" – para ser apenas mais uma ovelha no rebanho, sem jamais romper com a ordem estabelecida.

> [...] não devemos adornar e embelezar o cristianismo; ele travou uma guerra de morte contra esse tipo de homem superior e baniu todos os instintos mais profundos de tal tipo; desenvolveu seus conceitos de mal e de maligno a partir de tal tipo. O cristianismo tomou o partido de tudo o que há de fraco, inferior e fracassado (NIETZSCHE, 2012, p.26).

Nesse sentido, a ideia cristã de mal estaria contradizendo a natureza do próprio humano no que glorifica o ser fraco, envolto em um constante sentimento de culpa e de que está em débito por seus pecados. Para o filósofo, o mal estaria, na verdade, associado à incapacidade de se manter fiel à essa natureza soberana, no que reprimimos nossos instintos e vontades em subserviência.

Se o vampiro poderia ter sido considerado representativo do mal pois sua existência depende do sacrifício humano, o fato de não fazê-lo estaria depondo contra sua própria natureza – tal como o tigre que caça o cordeiro na selva – tornando-se assim verdadeiramente "corrompido" (p.6), mal. Através desse ponto de vista, poderíamos afirmar que Louis estaria atrelado ao mal – o predador compadecido pela presa, envolto miseravelmente em um processo de culpa e má consciência, enquanto Lestat a abraça totalmente, encompassando o que Nietzsche identificaria como desejável: a moral que nasce de um 'sim' à si mesmo, que se expressa livremente através de sua força inerente, que propõe a ressignificação de seus lugares livres do que considera uma opressão cristã.

De forma alguma, entretanto, tratamos de representar uma mera inversão de lugares, de reimaginar o vampiro como "bom" no que problematizamos a intrínseca "maldade" que lhe fora até então atribuída. Rice aponta que "Lestat é um símbolo da liberdade e do poder, mas ainda assim, nunca perco de vista o seu mal[134]"; similarmente, não perde de vista Lestat sua própria zona sombria – a potencialidade para o mal devastador e cruel que o vampiro pode causar – algo que vislumbrara em si tão vividamente ao estar ao lado de Akasha. Lestat compõe com essa sombra, a reconhece como parte de si e torna-se detentor de uma sabedoria que Maffesoli identifica como "demoníaca", que nada mais é que um saber integrador,

[134] RICE, Anne. *Facebook*, 9 set. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/annericefanpage/posts/10154550406865452> Acesso em: 9 set. 2018

próprio do ser plural, que entende que "o bem deixou de ser a meta única. Já não passa de um elemento entre muitos outros. A parte do diabo tem aí o seu lugar" (2004, p.53).

Essa sabedoria não-totalizante é simbólica da forma como as identidades contemporâneas apresentam-se mais fluidas e interessadas em favorecer as aditivas (um constante "e...e...") em detrimento das alternativas (um binário "ou...ou"), assim como em verificar as coincidências de opostos ao invés de polarizá-los. O monstro que Cohen descreve, assim, deixa de ser um desdobramento sombrio do "Eu" como "Outro" para tornar-se reconhecidamente integrada ao Eu: "Essa coisa da escuridão, eu reconheço *minha*[135]" (1996, p.20, meu grifo).

Nas *Crônicas Vampirescas* de Anne Rice, é possível observar como essa simbologia se concretiza através da unicidade que se forma entre Lestat e o espírito que anima todos os vampiros. Sendo uma espécie de videira original de onde uma miríade de outras se espalhou descontroladamente, Amel é antagonizado ao tentar controlar a população de vampiros, espalhando um horror que remete aos tempos sombrios em que a antiga rainha dos condenados, Akasha, desperta de seu sono milenar com um plano genocida que imaginava ser a solução para o mal no mundo.

Lestat, que já estivera neste mesmo lugar de antagonismo de Amel, percebe a si mesmo na figura deste outro "monstruoso": assim como ele, o espírito não mais desejava permanecer na escuridão a que fora relegado; da mesma forma, Amel era capaz de atrocidades impensáveis, porém também de amar, de sofrer e de buscar a verdadeira comunhão com o Outro. O mal que viam em Amel era real; entretanto, ele não o definia inteiramente. No que traz voluntária e literalmente este Outro em toda sua complexidade para dentro de si, Lestat evidencia a completa transfiguração do vampiro no que recusa sua posição enrijecida de antagonista maléfico ditada pela moral alheia, transvalora-se a partir de seus próprios meios e então aceita-se em sua pluralidade, compondo com o mal que percebe em si, mas sem jamais tornar-se refém ou deixar-se definir por este.

Com Amel junto a si, Lestat torna-se um monarca vampiresco determinado a anunciar os novos tempos e caminhos que se abrem para a comunidade do qual faz parte e é representativo. Ruirá diante de todos a velha poesia da escuridão, que reverberou por séculos até mesmo na forma como os próprios vampiros descreviam suas experiências; não mais "os condenados" ou os "filhos de Satanás" que trilhavam seu caminho em meio à "Estrada do

[135] No original: "This thing of darkness I acknowledge mine"

Diabo", os bebedores de sangue, juntos, teriam a oportunidade de ressignificar-se em um mundo que até então os aprisionava em lugares fixos, nas sombras da marginalidade.

Quanto à Lestat, este toma a forma de um microcosmo de seu próprio Jardim Selvagem, com todas as suas potencialidades para a ordem e para o caos, para a beleza e a brutalidade, em uníssono, como partes intrínsecas do ser e sem as quais ele não se faz inteiro; afinal, "é preciso sempre um substrato de podridão para que a vida cresça" (MAFFESOLI, p.171). Aqui, "Eu" torna-se "Outro" e reciprocamente; "Eu" torna-se "muitos" que se transpassam simultaneamente.

Se olharmos para os lugares ocupados pelo vampiro na literatura e nas artes nas duas primeiras décadas do século vinte e um, tal constatação é ratificada por suas inúmeras e vastamente distintas apropriações e reinterpretações para a contemporaneidade. Se por um lado temos vampiros que se recusam veementemente a beber sangue humano (os autointitulados "vegetarianos") como o clã dos Cullen na saga *Crepúsculo*, por outro temos vampiros cruéis, animalescos e que regozijam-se na caça predatória como os de *30 Dias de Noite* ou *Noturno*; temos vampiros que continuam a viver nas sombras da humanidade como os de *Amantes Eternos*, mas temos muitos outros que já caminharam para a luz, estabelecendo-se como uma minoria em busca de seus direitos como os de *True Blood* ou até mesmo como uma elite política e social, caso de *A People's History of the Vampire Uprising*. Alguns tem suas histórias contadas por humanos, como em *O Historiador* (2005) de Elizabeth Kostova; outros contam suas próprias histórias, como em *Fledgling* (também de 2005) de Octavia E. Butler – onde inclusive, muito além de ser antagonizado pelo humano, o vampiro vive de forma harmoniosa, voluntária e em simbiose com pequenos grupos destes.

Os lugares ocupados pelo vampiro literário jamais estiveram tão fluidos, dinâmicos e apontando para questões tão intrinsecamente diferentes – certamente dignas de apreciação e desenvolvimento em futuras pesquisas. Longe dos lugares fixos dos quais partiu, o vampiro continua a reinventar-se no que nos reinventamos enquanto indivíduos e sociedade, no que lidamos com o mal – seja aquele que vemos no mundo, o que enxergamos ou deixamos de enxergar em nós mesmos – e assim, no que atinge um ponto de chegada, este torna-se imediatamente uma nova partida, um epílogo que tantas vezes funciona como prólogo. Assim prossegue o vampiro literário: fazendo jus a sua natureza imortal, jamais rende-se a um ponto final; continua a indicar sempre... reticências.

> Quem alcançou em alguma medida a liberdade da razão, não pode se sentir mais que um andarilho sobre a Terra — e não um viajante que se dirige a uma meta final: pois esta não existe. Mas ele observará e terá olhos abertos para tudo quanto realmente sucede no mundo; por isso não pode atrelar o coração com muita firmeza a nada em particular; nele deve existir algo de errante, que tenha alegria na mudança e na passagem (NIETZSCHE, 2000, p.181)

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Meyer Howard et al. The Victorian Age. In: _____. *The Northon Anthology of English Literature*, v.2B. New York: W. W. Norton & Company, 2000.

AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. London: The University of Chicago Press, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Haddad, J. São Paulo: Europeia do Livro, 1964.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada: Velho Testamento e Novo Testamento*. Rio de Janeiro: Imprensa Bíblica Brasileira, 1990.

BLAKE, William. O Tygre. Tradução de José Paulo Paes. In: PAES, José Paulo. *Gregos & Baianos – Ensaios.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p.193.

BOTTING, Fred. *Gothic*. New York: Routledge, 1996

BROOKS, Peter. Narrative and the Body. In: _____. *Body Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

BUTLER, Octavia. *Fledgling*. New York: Grand Central Publishing, 2005.

BYRON, George Gordon. The Giaour. In: McGann, Jerome J (Ed.). *The Poetical Works of Lord Byron*. London: Oxford University Press, 1960. p.259.

COHEN, Jefrrey Jerome. Monster Culture (Seven Theses). In: _____. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. pp. 3-25.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Christabel. In: COSTA, Bruno (Org.). *Contos Clássicos de Vampiro*. São Paulo: Hedra, 2010. p.241-263.

DEL TORO, Guillermo; HOGAN, Chuck. *Noturno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Devir-Intenso, Devir-Animal, Devir Imperceptível. In: *Mil Platôs*. V.4. São Paulo: Editora 34, 1997. p.11-113.

DIJKSTRA, Bram. Metamorphoses of the Vampire: Dracula and his Daughters. In: *Idols of Perversity*. Oxford: OUP, 1986. pp. 333-351.

EHRMAN, Bart D. *O problema com Deus*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

FARSON, Daniel. *The Man Who Wrote Dracula*: A Biography of Bram Stoker. New York: St. Martin's, 1975.

FRAYLING, Christopher. Preface. In: STOKER, Bram. *Dracula*. London: Penguin Books, 2003. p. vii-xii.

FREUD, Sigmund. Além do Princípio do Prazer. In: _____. *Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos* (1920-1922). Rio de Janeiro: Imago, 2006. p.17-75.

_____. *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*. V.2. Harmondsworth: Penguin Freud Library, 1973.

_____. O Poeta e o fantasiar. In: _____. *Escritos sobre literatura*. (Org. Iuri Pereira). São Paulo: Hedra, 2014. p. 79-90.

_____. The Ego and the Id. In: _____. *On Metapsychology*: The Theory of Psychoanalysis. Harmondsworth: Penguin Freud Library, 1984. v. 11, p. 350-407.

_____. Uma Neurose Demoníaca do Século XVII [Introdução]. In: _____. *O Ego e o Id e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p.87-88.

GELDER, Ken. *Reading the Vampire*. London: Routledge, 1994.

GORDON, Joan; HOLLINGER, Veronica. *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1997.

HELDRETH, Leonard; PHARR, Mary. *The Blood is the Life: Vampires in Literature*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror*: An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

KRUMM, Pascale. Metamorphosis as Metaphor. *Victorian Newsletter*, p. 5-11, outono 1995.

LAWSON, John Cuthbert. *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*: A Study in Survivals. Cambridge: Cambridge University Press, 1910.

LECOUTEUX, Claude. *História dos Vampiros: Autópsia de um mito*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

LEFANU, Sheridan. *Carmilla*. Holicong: Wildside Press, 2005.

LORDE, Audre. Uses of the Erotic: The Erotic as Power. In: Conboy, Katie; Medina, Nadia (eds). Writings on the Body. New York: Columbia University Press, 1997.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do Diabo*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MATHESON, Richard. *I am Legend*. New York: Tor, 1995.

MELTON, J. Gordon. *The Vampire Book*. Canton: Visible Ink Press, 1999.

MEYER, Stephanie. *Crepúsculo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

NETHERCOT, Arthur H. Coleridge's ‘Christabel’ and Lefanu's ‘Carmilla’. *Modern Philology*, Chicago, v. 47, n. 1, p. 32-38, Aug. 1949.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*: prelúdio a uma filosofia do futuro. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *O Anticristo*. São Paulo: Martin Claret, 2012.

_____. *Assim Falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *The Gay Science*. New York: Cambridge University Press, 2008.

_____. *A genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2000.

NILES, Steve; TEMPLESMITH, Ben. *30 dias de noite*. São Paulo: Devir, 2007.

POE, Edgar Allan. The Imp of the Perverse. In: _____. *The complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. New York: Penguin Books, 1982. p. 280-284.

POWELL, Jim. *Postmodernism for beginners*. New York: Writers and Readers Publishing, 1998.

PUNTER, David; BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

RICE, Anne. *Called Out of Darkness: a spiritual confession*. New York: Knopf, 2008.

_____. *Entrevista com o vampiro.* Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. *A história do ladrão de corpos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

_____. *Príncipe Lestat*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

_____. *A Rainha dos Condenados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

_____. *O vampiro Lestat*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

ROBINSON, William J. *Married Life and Happiness*. New York: Eugenics Publishing Company, 1922 apud DIJKSTRA, Bram. "Metamorphoses of the Vampire: Dracula and his Daughters". In: *Idols of Perversity*. Oxford: OUP, 1986. p. 333-351

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a morte*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

SENF, Carol. A. *The Vampire in 19th Century English Literature*. Bowling Green State University Popular Press, 1988.

SILVA, Alexander Meireles da. Introdução ao poema "Christabel". In: COSTA, Bruno (Org.). *Contos clássicos de vampiro*. São Paulo: Hedra, 2010. P.240.

STOKER, Bram. *Dracula*. London: Penguin, 2003.

TOMC, Sandra. Dieting and Damnation: Anne Rice's Interview with the Vampire. In: GORDON, Joan; HOLLINGER, Veronica. *Blood Read:* the vampire as metaphor in contemporary culture. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1997.

VILLAREAL, Raymond A. *A people's history of the vampire uprising:* a novel. New York: Mulholland Books, 2018.

Jogos eletrônicos

Legacy of Kain: Defiance. London: Eidos Interactive, 2003.

Man or Vampire. Hidea, 2018. Disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=com.hidea.manorvampire>. Acesso em: 10 set. 2018.

Vampire Craft: *Noite Sangrenta*. Fat Lion Games, 2018. Disponível em: <https://play.google.com/store/apps/details?id=games.fatlion.crafting.building.minecraft.games.free.vampire.night.blood.twilight.saga.blade.hunter.castle.dracula.mcpe.roblox> Acesso em: 10 set. 2018.

Vampyr. Paris: Focus Home Interactive, 2018.

Obra tridimensional

FLAUM, Franz. *Vampire*. 1904. Escultura.

Obras audiovisuais

30 DIAS de Noite (título original: *30 Days of Night*). Direção de David Slade. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2007.

ANJOS da Noite: Underworld (título original: *Underworld*). Direção de Len Wiseman. Estados Unidos: Screen Gems, 2003.

AMANTES Eternos (título original: *Only Lovers Left Alive*). Direção de Jim Jarmusch. Alemanha: Pandora Film, 2013.

CARMILLA: A Vampira de Karnstein (título original: *Vampire Lovers*). Direção de Roy Ward Baker. Estados Unidos: American International Pictures, 1970.

DRÁCULA (título original: *Dracula*). Direção de Tod Browning. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931.

DRÁCULA de Bram Stoker (título original: *Bram Stoker's Dracula*). Direção de Francis Ford Coppola. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1992.

ENTREVISTA com o Vampiro (título original: *Interview with the Vampire*). Direção de Neil Jordan. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1994.

GAROTOS Perdidos, Os (título original: *The Lost Boys*). Estados Unidos: Warner Bros Pictures, 1987.

RAINHA dos Condenados, A (título original: *Queen of the Damned*). Direção de Michael Rymer. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2002.

STRAIN, The. Criado por Guillermo del Toro e Chuck Hogan. Estados Unidos: 20th television, 2014.

TRUE Blood. Criado e produzido por Alan Ball. Estados Unidos: Warner Bros. Domestic Television, 2008.

VAMPIRE Diaries, The. Desenvolvido por Kevin Williamson e Julie Plec. Estados Unidos: Warner Bros. Television, 2009.

Obras iconográficas

Tiger attacking a calf. Século IV. Mosaico em cores, 124cm x 184cm. Coleção de Musei Capitolini.

WATERHOUSE, John William. *Lamia*. 1905. Óleo sobre tela, 144,7cm x 90,2cm. Coleção da Auckland Art Gallery.