



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana Silva Ramos

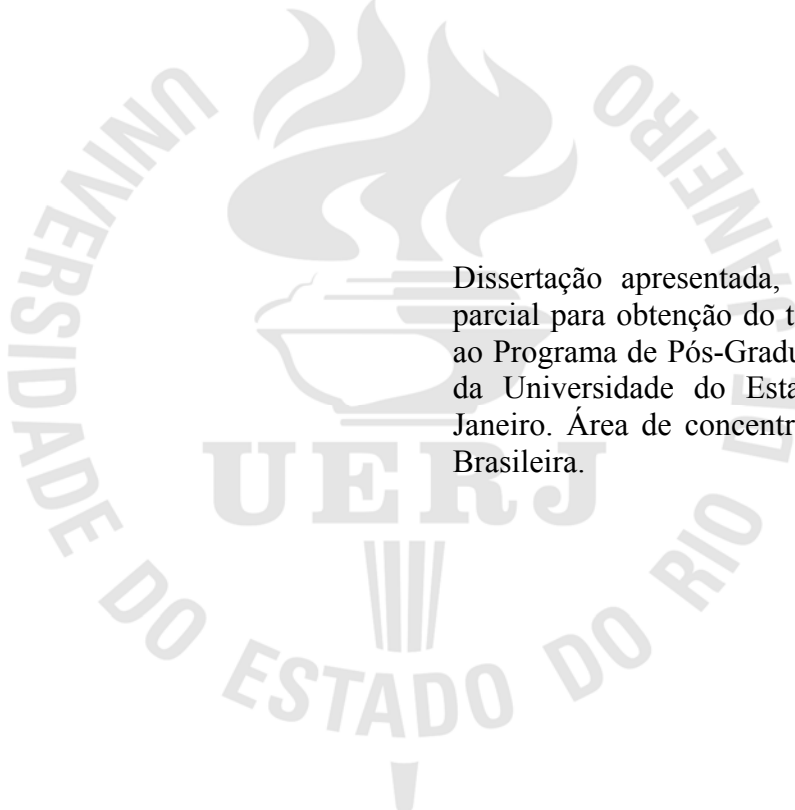
**O vampiro é o leitor: o processo de vampirização do leitor na literatura fantástica**

Rio de Janeiro

2013

Juliana Silva Ramos

**O vampiro é o leitor: o processo de vampirização do leitor na literatura fantástica**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R175 Ramos, Juliana Silva.  
O vampiro é o leitor: o processo de vampirização do leitor na literatura fantástica / Juliana Silva Ramos. – 2013.  
178 f. : il.

Orientador: Flávio Martins Carneiro.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Leitores – Reação crítica – Teses. 2. Vampiros na literatura – Teses. 3. Identidade (Conceito filosófico) na literatura - Teses. 4. Literatura fantástica – História e crítica - Teses. 5. O fantástico na literatura – Teses. 6. Duplo (Literatura) – Teses. I. Carneiro, Flávio Martins, 1962-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82-344

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

---

Assinatura

---

Data

Juliana Silva Ramos

**O vampiro é o leitor: o processo de vampirização do leitor na literatura fantástica**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 17 de abril de 2013.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Flávio Martins Carneiro (Orientador)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Alcmemo Bastos  
Faculdade de Letras da UFRJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maria Cristina Batalha  
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2013

## DEDICATÓRIA

A Deus, por Sua justiça e fidelidade.

A meu querido e amado Everton Ramos, pelo companheirismo e a compreensão. Te amo!

A Flávio Carneiro, meu inesquecível autor e professor, pelas narrativas e pela orientação, e por ter se aventurado a embarcar nesta ficção.

À minha avó, Zulmira Amália Silva, pela amizade a todo tempo e por todo o amor e zelo.

À minha mãe, Deisimar Silva, pelo exemplo e por todo o apoio.

A meu irmão, Luiz Carlos Silva Neto, pela amizade e o ombro amigo.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que até aqui tem me sustentado.

Aos mestres que por minha vida passaram provocando transformações em mim e no mundo ao meu redor.

Ao Instituto de Letras da UERJ, pelo apoio e a formação acadêmica propiciados. Agradeço pelo empenho na qualidade da formação ministrada tanto na graduação como na pós-graduação, não podendo deixar de agradecer em especial ao Setor de Espanhol, que tem como prioridade a qualificação de um bacharel e um licenciado de ponta no mercado. Agradeço principalmente à professora e amiga Dr.<sup>a</sup> Ana Cristina dos Santos e ao Kleber Pereira de Souza, amigo e funcionário da secretaria de graduação.

A Flávio Carneiro, meu orientador, que, sem castrações, sempre me motivou ao crescimento e amadurecimento intelectual, sendo presente em todos os momentos e de maneira compreensiva e amiga.

Ao Prof. Dr. Alcmeno Bastos e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Cristina Batalha, pela honra de aceitarem o convite para compor a Banca Examinadora desta dissertação. Sua gentileza, atenção e interesse foram motivadores.

Aos amigos do curso Emblemas do Corpo, na UERJ: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Chiara, André Masseno, Calina Miwa, Leandro Nascimento, Leonardo Davino, Juliana Carvalho, Marcela Tagliaferri, Marcelo Santos, Paula Fernanda, Paulo Vitor, e Renata Foli, uma turma sem igual que, com nossas conversas, muito me ajudou a desenvolver algumas das ideias articuladas neste estudo, as quais eles, sem dúvida, identificarão.

Aos meus queridos amigos, e agora também mestres, Chico Arruda e João Belos, pela amizade dedicada e as boas e descontraídas conversas, que sempre terminavam em filosofia ou literatura, ou nas duas.

À Central Gospel, na figura de seu presidente, Silas Malafaia, seu vice-presidente Silas Malafaia Filho, e sua diretora executiva, Elba Alencar, e à sua equipe editorial, da qual fiz parte. Sou grata pela confiança, o apoio e a compreensão necessários para a conclusão deste projeto de pós-graduação. Aos amigos: Cíntia Siqueira, Davi Freitas, Débora Silvestre, Elen Canto, Felipe Rolim, Gilmar Chaves (querido gerente), Isaías Júnior (meu primeiro e eterno mestre), Jane Castelo, Jefferson Magno, Marcos Barboza, Michelle Cândida, Patrícia Calhau, Patrícia Nunan, Paulo Pancote, Queila Memoria, Renato Manasses, Sanderson Costa, Tamiris Pires e Welton Torres, muito obrigada pela prazerosa e saudosa convivência.

À minha família e aos meus amigos, dentre os quais não posso deixar de citar: Ana Cirilo, Avner Posner, Carol Lessa, Daniella Carvalho, Jorge Galdino, Jorge Haroldo, Juliana Benevides, Juliana Mattos, Márcia Cristina, Marinalva Ferreira, Márton Costa, Nathalia Vianna, Raphael Rocha, Renan Wellington e Rogério Paulino, sempre presentes em minhas conquistas; agradeço pela mansa e firme presença em todos os momentos, inclusive nos de ausência. Minha gratidão a esses que se abstiveram de minha presença nessa árdua jornada acadêmica, por muitas vezes necessariamente solitária. Obrigada por seus sinceros e incondicionais sentimentos.

E meu agradecimento especial a meu noivo — dentro de poucos dias, esposo —, pela amizade, a cumplicidade e o carinho, mantendo-se sempre a meu lado, apesar dos pesares e, sobretudo, da distância. Sua alegria, motivação e otimismo, bem como seu auxílio, foram os fortes ventos a impulsionar-me até aqui. Obrigada, Everton Ramos, por, com seu amor e suas ações, ter soprado sobre mim fazendo-me ir além, ser mais eu, e empenhar-me ao máximo neste desbravamento do reino das palavras.

[...]

Penetra surdamente no reino das palavras.  
Lá estão os poemas que esperam ser escritos.  
Estão paralisados, mas não há desespero,  
há calma e frescura na superfície intata.  
Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.  
Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.  
Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.  
Espera que cada um se realize e consume  
com seu poder de palavra  
e seu poder de silêncio.  
Não forces o poema a desprender-se do limbo.  
Não colhas no chão o poema que se perdeu.  
Não adules o poema. Aceita-o  
como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada  
no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.  
Cada uma  
tem mil faces secretas sob a face neutra  
e te pergunta, sem interesse pela resposta,  
pobre ou terrível que lhe deres:  
Trouxeste a chave?

[...]



## RESUMO

RAMOS, Juliana Silva. *O vampiro é o leitor: o processo de vampirização do leitor na literatura fantástica*. 2013. 178 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Parte-se da perspectiva do fantástico como um entrelugar — espaço plural e fragmentado, marcado por descentramento e heterogeneidade, capaz de comportar até o contraditório — percebido como um ambiente caracterizado por uma inerente duplicidade. Entendido isso, observa-se que esse caráter dual intensifica-se nas narrativas vampirescas, na medida em que ele é estendido ao vampiro e refletido no leitor. Por conseguinte, identificam-se e analisam-se os aspectos distintivos do leitor desse tipo de narrativa, reconhecendo-se seu papel na construção do gênero e na manutenção do caráter aberto da obra, como em uma coautoria cuja marca registrada é a hesitação. Entretanto, da relação entre vampiro e leitor, evidencia-se mais que isso, afinal a narrativa fantástica de modo geral — e não apenas a de vertente vampiresca — sempre aponta para o leitor como sendo este o fio solto que não permite que a obra feche-se. Percebe-se ainda, por meio da descrição e análise de diferentes tipos de manifestação do vampiro na literatura, um processo de reconfiguração da relação existente entre vampiro e leitor, e entre este e a narrativa fantástica, bem como com a literatura de forma geral. Assim, considera-se a relação do leitor com o vampiro clássico — um tipo assustador —, marcada pela desidentificação; com o moderno — um tipo sedutor, e humanizado na figura de Louis, personagem de Anne Rice —, marcada pela identificação; e com o contemporâneo — um tipo sedutor e humano —, marcada pela apropriação de identidade. Neste último movimento, entendido como a vampirização do leitor, intenta-se provar que este, depois de transformado, reconhecendo-se como tal em seu duplo (o vampiro), nutre-se da força vital deste seu duplo e da narrativa fantástica e retém a aparência de hesitação, a qual é a força motriz do gênero em questão. O leitor torna-se o personagem mais atuante sobre a/na narrativa, operando no campo da realidade e também no da ficção. A compreensão desse processo que vai da desidentificação à apropriação de identidade é aprofundada na análise destas três narrativas vampirescas marcantes ao pensamento desenvolvido neste estudo: *Drácula*, de Bram Stoker; *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice; e *A confissão*, de Flávio Carneiro.

Palavras-chave: Narrativa Fantástica. Personagem Vampiro. Hesitação. Construção de Identidade. Leitor-Vampiro.

## ABSTRACT

This study starts from the perspective of the fantastic as a space in-between — a plural and fragmented space, which is characterized by decentralization and heterogeneity, able to hold even the contradictory — perceived as an environment characterized by an inherent duplicity. Knowing this, we may observe that this dual character is intensified in the vampire narratives, insofar as it is extended to vampire and reflected in the reader. Hence, the reader's distinctive aspects of this type of narrative are identified and analyzed, recognizing their role in the gender construction and in the maintenance of the open nature of the work, such as a co-authorship in which the registered mark is the hesitation. Nonetheless, more than this can be evidenced from the relation between reader and vampire, after all, generally speaking, the fantastic narrative — not only the vampire type — always points to the reader as a loose thread that does not allow that the work come to a close. We can also observe, through the description and analysis of different kinds of manifestation of the vampire in literature, a process of reconfiguration of the relation between vampire and reader, and between the latter and the fantastic narrative, as well with the literature as a whole. Thus, it's considered the relation of the reader with the classic vampire — a scary type —, that is marked by disidentification; with the modern vampire — a seductive type, and humanized in the figure of Louis, Anne Rice's character — marked by identification; and with the contemporary — a human and seductive type — marked by the appropriation of identity. In this last movement, which is understood as the vampirization of the reader, the aim is to prove that, after he is transformed, recognizing himself as such in his double (the vampire), he nurtures himself on the vital force of this double and on the fantastic narrative, and retains the appearance of hesitation, which is the driving force of the genre in question. The reader becomes the character more active in the narrative, operating in the realm of reality, and also in fiction. The understanding of this process from disidentification to the appropriation of identity is probed by the analysis of these three vampire narratives, that are outstanding to the thought developed in this study: Bram Stoker's *Dracula*, Anne Rice's *Interview with the Vampire*, and Flávio Carneiro's *A Confissão*.

Keywords: Fantastic Narrative. Vampire Character. Hesitation. Identity Construction. Vampire-reader.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 - Esquema do quadro teórico criado por Todorov quanto às subcategorias da literatura fantástica .....	34
Figura 1 - Ilusão de ótica: pontos pretos .....	39
Figura 2 - <i>A ponte de Heráclito</i> (1935), de René Magritte .....	41
Figura 3 - <i>My wife and my mother-in-law</i> (1915), de Hill .....	42
Figura 4 - <i>What happens if we leave Afghanistan</i> (2010), de Jodie Bieber .....	45
Figura 5 - <i>Drawing hands</i> (1948), de Escher .....	75

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
1	<b>O ENTRELUGAR DO VAMPIRO E DO LEITOR: O FANTÁSTICO, UM GÊNERO DA DUPLICIDADE</b> .....	18
1.1	<b>Literatura fantástica: um entrelugar por essência</b> .....	19
1.2	<b>Entre dois gêneros (o estranho e o maravilhoso), a manifestação do duplo ...</b>	30
1.3	<b>Um <i>modus operandi</i> refletido no vampiro e no leitor: a duplicidade inerente ao fantástico vista a partir de mecanismos específicos</b> .....	35
1.3.1	<u>Oscilação</u> .....	35
1.3.2	<u>Dúvida</u> .....	39
1.3.3	<u>Ilusão</u> .....	42
1.3.4	<u>Presença-ausência</u> .....	44
1.3.5	<u>Ambiguidade</u> .....	47
1.3.6	<u>Dupla hesitação</u> .....	48
2	<b>O LEITOR DO VAMPIRO: UM OLHAR (PARA O) FANTÁSTICO</b> .....	52
2.1	<b>O leitor de literatura fantástica, o coautor do gênero</b> .....	52
2.2	<b>Da identificação: leitor e personagem</b> .....	68
3	<b>A VAMPIRIZAÇÃO DO LEITOR: UM PROCESSO (NO) FANTÁSTICO</b>	84
3.1	<b>De mito a personagem: a figura do vampiro</b> .....	85
3.2	<b>Da não identificação à identificação</b> .....	93
3.3	<b>Tornar-se o “outro”: da identificação à apropriação de identidade</b> .....	98
3.4	<b>O “outro” é “eu”: o leitor vampirizado</b> .....	103
4	<b>O VAMPIRO DO LEITOR: UM PERSONAGEM (DO) FANTÁSTICO</b> .....	111
4.1	<b><i>Drácula</i>, de Bram Stoker: o tradicional</b> .....	113
4.2	<b><i>Entrevista com o vampiro</i>, de Anne Rice: o moderno</b> .....	130
4.3	<b><i>A confissão</i>, de Flávio Carneiro: o contemporâneo</b> .....	147

<b>REFERÊNCIAS</b> .....	171
--------------------------	-----

## INTRODUÇÃO

*[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.*

Italo Calvino

Cada vida é uma experiência única; uma coletânea de significações e ressignificações que não pode ser reproduzida. Não há um homem que seja como outro; da mesma forma que não há uma leitura que seja igual à outra. Todo tipo de vivência é irreproduzível em sua totalidade — inclusive pelo mesmo sujeito —, e isso torna cada combinação de experiências algo totalmente único. No entanto, o mais surpreendente é ser único a cada momento, não podendo, o sujeito, ser emparelhado sequer consigo próprio. Isso reflete o caráter do homem: sempre em transformação; uma obra inacabada por excelência, como, na literatura, o é o fantástico.

Esse é o gênero que se manifesta pela incompletude, a necessária indefinição, não conclusão, esboçando o próprio caráter essencial do homem, embora a configuração íntima ou social deste possa indicar a prevalência de determinada forma historicamente justificada de deslocar-se no mundo e explicar os eventos.

Da mesma forma, a obra fantástica, a depender da época de sua elaboração e recepção, também poderá apresentar marcas de prevalência de algum modo de pensar característico da conjuntura do sujeito imbricado — autor ou leitor —, embora a essência do gênero não possa ser alterada por isso; este segue como um gênero caracterizado pela heterogeneidade e a indefinição e que apenas na interação pode realizar-se em sua plenitude, bem como ocorre ao sujeito — o que é abordado logo a seguir.

O homem é um ser social, já dizia Aristóteles (1988), e, como tal, sua existência em plenitude apenas se realiza na interação com o “outro”, e consigo. Não há modo de ele viver definitivamente isolado; sua identidade está em constante processo de (des)construção (e decorrente mudança) a partir das relações que são estabelecidas com o universo que o cerca, o que inclui sua interação com o mundo da ficção.

E, na literatura fantástica, tem-se uma espécie de ensaio ficcional desse processo de interação. O gênero fantástico é um espaço de articulação dessa realidade interior do homem,

a qual é uma ressignificação da exterior, e a esta ressignifica. Isso é o que possibilita um profícuo diálogo (e embate) do homem consigo próprio e com o “outro”.

Em meio à agitação desse conflito, tem-se a proliferação de significações subjetivadas pelo “eu” (ainda que temporariamente, até que outro embate seja estabelecido e sintetizado, mesmo que de igual modo temporário). E as modificações decorrentes são refletidas no “eu”, no “outro”, e no “outro” que há no “eu”.

Essa é a relevância do estudo da narrativa fantástica. Ela possibilita um amplo campo de observação e análise das formas de interação do homem com o “outro” e consigo, sem que haja envolvimento de juízo de valor; até porque, na tessitura do texto que tem por objetivo a suspensão de juízo, não há qualquer forma de deliberação que não seja por demais subjetiva — aspecto que torna o sujeito ainda mais evidente e esquadrinhável.

E o fantástico demanda muito a participação do leitor, sendo, portanto, significativamente proveitoso para a investigação desse sujeito. A partir da interpretação que uma pessoa faz de uma obra deste gênero, é possível identificar diversos aspectos da sua personalidade e caráter, afinal não há respostas definidas para um questionamento complexo quanto a determinada atitude de um personagem, por exemplo; e não há um limite definido de respostas, as possibilidades são inúmeras, podendo ser tantas quantos forem os leitores. E justamente por essa razão, o fantástico também é um gênero difícil de ser estudado em articulação com a figura do leitor, sobretudo do leitor empírico, beirando a ordem do impossível — como se debruçar sobre um objeto de estudo que não pode ser observado, sequer em amostra (porque esta não reflete o conjunto), da lente de seu observador, ou descrito em toda a sua complexidade, superando em muito o campo de alcance do olhar de quem observa?

Por essa razão, neste estudo, para a observação e análise das interações percebidas entre esse sujeito e narrativa, reconhecendo-as na relação do leitor com o personagem protagonista, que, no caso das narrativas analisadas, são vampiros, considera-se apenas a figura do leitor implícito proposta por Iser, ou leitor modelo, proposta por Eco; o leitor empírico — ou real — é um ser inapreensível, pois impossível de ser determinado/delimitado em padrões generalizantes, inviabilizando a pesquisa.

O leitor divide com o vampiro o foco de estudo. Este é um personagem que se destaca porque, como o fantástico e o leitor, também se constrói por meio da interação, dependendo dela para existir. Assim, ele, com propriedade, exerce o papel de uma espécie de mediador entre texto e leitor, transparecendo as estratégias discursivas de construção do gênero fantástico e propiciando a construção de identidade do texto, bem como do receptor dele.

Além disso, a configuração do vampiro tem estreita relação com a do leitor. Esse personagem, segundo a conjuntura em que é escrito, é impregnado de características que evidenciam (quer pela afirmativa, quer pela negativa) a mentalidade do sujeito contemporâneo a ele.

Isso pode ser percebido nos vampiros analisados neste trabalho. O homem do período cientificista acreditava em si mesmo como um ser superior, porque detentor da ciência, e esse sentimento de superioridade é percebido na figura do personagem vampiro da época e no modo como ele é superado, sendo vencido e destruído, subjugado pela superioridade da razão — isso é observável no personagem Drácula, um tipo de vampiro que se pode chamar de tradicional. No entanto, à medida que o homem toma consciência de sua limitação, pequenez e fragilidade, reconhecendo-se como falho, vulnerável e incapaz de saber ou controlar tudo, o vampiro também se percebe mais fragilizado, como pode ser observado no vampiro Louis, de Anne Rice, o qual pode ser chamado de vampiro moderno. E esse movimento de fragilização, espécie de queda desde o mundo sobrenatural, torna o vampiro, esse ser das trevas, progressivamente mais semelhante ao homem, algo que se verifica também na observação do vampiro criado por Flávio Carneiro, um tipo que pode ser chamado de contemporâneo.

Do vampiro tradicional ao contemporâneo, percebe-se que esta figura afasta-se do mundo sobrenatural, aproximando-se e invadindo o natural, acercando-se do homem, e assemelhando-se a ele. O vampiro, progressivamente, por meio desse e outros mecanismos que são analisados neste estudo, adentra o espaço da dimensão humana.

Esse personagem passa do terror ao drama, e seu modo de relacionar-se com o leitor passa da não identificação à identificação. O leitor passa ao reconhecimento do “eu” no “outro” que é o vampiro enquanto ser que vive os mesmos conflitos vividos pelo homem, que se torna tal qual o homem. E o leitor não sai incólume dessa interação. Ele, em contrapartida, assemelha-se também, progressivamente, ao vampiro, ou melhor, à estética da narrativa que se percebe refletida nesse protagonista.

Mas poderia o leitor tornar-se (tal qual) um vampiro? Esse é um questionamento em torno do qual gira o estudo; e a postulação da figura do leitor-vampiro, o leitor vampirizado, é uma possibilidade de contribuição deste estudo para o contexto dos estudos literários das obras fantásticas de vertente vampiresca, e outras por possível analogia.

O problema maior é: pode o leitor tornar-se (tal qual o) personagem? Este deriva do questionamento: pode a ficção invadir a realidade e vice-versa? O projeto estabelece, como hipóteses, respostas positivas a ambas as perguntas, mas é preciso investigar tais proposições. Para isso, são seguidas as pistas deixadas no caminho de transformação percorrido pelo



vampiro em sua relação com o ser humano, sobretudo com o leitor, ao longo dos séculos XIX, XX e XXI, sendo tomadas como *corpus* literário as obras *Drácula*, de Bram Stoker, *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, e *A confissão*, de Flávio Carneiro.

Sabe-se que o vampiro pode ser percebido como uma espécie de leitor, uma vez que ele observa suas vítimas e interpreta-as, decifrando seus gestos, palavras e ações, mas poderia o leitor tornar-se vampiro, um personagem do fantástico? Isso é investigado neste estudo por meio da observação do gênero fantástico e das suas formas de interação com o leitor, sobretudo as mediadas pelo vampiro, dedicando-se, portanto, também ao estudo desse personagem.

O objetivo geral desta pesquisa é compreender o fantástico em sua dimensão de realização, isto é, na interação com o leitor, percebendo seus efeitos sobre este; intenta-se demonstrar ou contestar as hipóteses apresentadas. Por isso, o foco da investigação é posto sobre o leitor, tentando, sempre que possível, relacioná-lo aos elementos constituintes do gênero, a fim de compreender como ele é afetado pela narrativa e a sua estética, e como ele intervém nela.

Desse intento, derivam outros objetivos, que são, ainda que menores, fundamentais para a estruturação do pensamento desenvolvido, servindo de suporte para sustentação das postulações formuladas. São objetivos secundários: a compreensão do fantástico como um gênero do entrelugar, com modos específicos de interação de seus componentes, na qual se evidencia e potencializa a duplicidade que lhe é inerente; a identificação do leitor do fantástico como uma manifestação específica de receptor, marcada na estruturação do leitor implícito como uma espécie de coautor do gênero, sendo necessário à manutenção deste; a análise das transformações sofridas pela figura do vampiro literário, desde o século XIX até o presente século, observando-se as formas de manifestação mais proeminentes e tendo sempre como referência a sua relação com o leitor, segundo as formas pelas quais interagem para a construção de suas respectivas identidades e também a do texto; e o estudo das decorrentes transformações ocorridas ao leitor, que são também investigadas nas análises literárias desenvolvidas.

Cabe, todavia, destacar que a identificação do caráter do leitor de narrativa fantástica, no caso a de vertente vampiresca, é o objetivo mais específico a ser alcançado para a postulação de um conhecimento que leve a alcançar o objetivo geral, respondendo aos questionamentos que, a partir das estratégias de investigação adotadas, movimentaram este estudo gerando hipóteses e algumas conclusões (ainda que não definitivas).

Para isso, por meio do procedimento da pesquisa bibliográfica, primeiro é elaborado um panorama da origem e das perspectivas teóricas mais relevantes para a articulação entre fantástico e leitor. O gênero fantástico é inspecionado, principalmente, sob a perspectiva de Todorov, mas outros teóricos também são estudados para a proliferação do diálogo, tais como: Bessière, Calvino, Freud, Furtado e Sartre. Em seguida, é investigado o olhar necessário à realização do gênero fantástico, isto é, o leitor que esse tipo de narrativa demanda para que haja a sua permanência. Nesta etapa, Iser e Eco são os dois teóricos que predominam para a elaboração das ideias relacionadas à figura do leitor. Depois, então, observa-se o modo pelo qual se dá a construção de identidade na interação com a narrativa fantástica, percebendo-se o vampiro como espécie de mediador — sendo este mais um objeto de estudo.

*O entrelugar do vampiro e do leitor: o fantástico, um gênero da duplicidade* é o primeiro capítulo. Neste, a partir da articulação do conceito de entrelugar, na concepção de Bhabha (1998), com os de duplicidade e coexistência dos contrários, tem-se o desenvolvimento da percepção do fantástico como um gênero do *entre*; um entrelugar onde entressujeitos interagem, por meio do fio condutor da hesitação, para a construção de identidade — do “eu”, do “outro” e do espaço onde se articulam, isto é, do gênero. E como se trata de um gênero consolidado na interação — do leitor com (os personagens e) o texto —, considera-se as formas pelas quais o leitor relaciona-se com o seu “outro” (o personagem protagonista e o texto, sobretudo) nesse gênero, para a realização deste pelo viés da hesitação — que torna evidente também os tópicos ceticismo, dúvida e ambiguidade, sendo estes também abordados.

O segundo capítulo, *O leitor do vampiro: um olhar (para o) fantástico*, dedica-se ao estudo direcionado à figura do leitor, sobretudo o de literatura fantástica de vertente vampiresca; percebendo-se que este é o olhar (necessário) que se dirige ao fantástico para a realização deste gênero, podendo tornar-se um olhar tão imbricado ao ponto de não apenas formar — dar forma — à narrativa, mas também compô-la, sendo um com ela. Isso é percebido na progressiva identificação — construção de identidade, na perspectiva de Hall (2002) — de leitor e personagem, e texto. Assim, o fantástico é entendido também como gênero da identificação, da construção de identidade.

Tal identificação é analisada, no terceiro capítulo, *A vampirização do leitor: um processo (no) fantástico*, em três formas de interação com o texto, as quais são marcadas por uma postura de hesitação, sendo o vampiro uma espécie de mediador. São elas: não identificação (que comporta também a desidentificação), identificação e apropriação —

percebidas, respectivamente, na interação com o vampiro tradicional, o moderno e o contemporâneo. Esta última maneira de vampiro e leitor relacionarem-se é analisada para comprovação ou contestação da hipótese de o leitor apropriar-se e ser apropriado nessa interação, sendo invadido pela ficção e, simultaneamente, invadindo-a, percebendo-se vampirizado. A partir disso, argumenta-se a postulação do conceito de leitor-vampiro.

No quarto capítulo, *O vampiro do leitor: um personagem (do) fantástico*, tem-se uma espécie de aplicação dos construtos teóricos articulados nos capítulos anteriores. São analisadas as obras literárias já mencionadas: *Drácula*, *Entrevista com o vampiro* e *A confissão*; com foco no processo de interação estabelecido entre leitor e vampiro e, por conseguinte, leitor e texto.

Ao longo dos três primeiros capítulos e nas análises literárias do último capítulo, percebe-se a progressiva aproximação entre vampiro e leitor. Trata-se de um processo de humanização decorrente de uma vampirização. “Vampirizar” está relacionado a desejar e tomar para si algo que é de posse do “outro”. E o texto, em sua estética narrativa, também pode ser um vampiro, sugando determinado modo de olhar do leitor, como ocorre no fantástico. Porém, o leitor não é um ser inerte e indiferente; ele também se transforma ao interagir. Mas que transformação é esta? E como ela ocorre?

Este estudo dedica-se à investigação das formas pelas quais texto e leitor, com a intermediação do vampiro, interagem e transformam-se mutuamente na narrativa fantástica. E espera-se, ainda, incentivar a proliferação de diálogos sobre o gênero em questão e a provável figura do leitor-vampiro, pois, aqui, não se visa a esgotar interpretações, mas aguçar a percepção das múltiplas (re)significações que o gênero e o texto fantástico oferecem.

*O vampiro é o leitor* é um convite para caminhar pelas linhas deste gênero que se realiza quando os olhos dizem não e o olhar diz sim, em um ambiente no qual se deve penetrar surdamente esperando que cada construção (literária) se realize e consuma com seu poder de palavra — de ambivalência de forma e sentido, podendo coexistir os opostos. Nesse espaço de suspensão e dualidade, há sempre alguma interrogação movendo as engrenagens do texto, e este a todo tempo provoca o leitor, chamando-o a participar: *Trouxeste a chave?*

## 1 O ENTRELUGAR DO VAMPIRO E DO LEITOR: O FANTÁSTICO, UM GÊNERO DA DUPLICIDADE

Este capítulo tem por objetivo apresentar um panorama da origem e das perspectivas teóricas mais relevantes em relação ao fantástico, além de expor algumas reflexões iniciais quanto à articulação desse gênero com a filosofia, sobretudo no que se refere aos tópicos ceticismo, dúvida e ambiguidade, na medida em que o fantástico realiza-se na hesitação, na postura, comum a personagem e leitor, de suspensão de juízo frente à incerteza.

Para isso, parte-se do conceito de entrelugar desenvolvido por Bhabha (1998): um espaço de articulação de diferenças. Entende-se que esta configuração é a forma fundamental de existência do fantástico, gênero que se distingue pela proliferação de duplicidades, dentre as quais se inclui a dupla ruptura de mundos — rompe-se com o real e o sobrenatural mantendo-os em constante distanciamento e aproximação.

A partir da percepção da literatura fantástica como um entrelugar por essência, isto é, do fantástico como um gênero cujo caráter distintivo é a sua configuração como um entrelugar, entende-se como e por que o fantástico é um gênero de exaltação da duplicidade. Isso é observado e analisado na condição de localização desse gênero *entre* dois outros — o estranho e o maravilhoso —, sendo o fantástico definido a partir desses outros dois gêneros. Dessa forma, a narrativa fantástica torna-se uma manifestação do fenômeno do duplo, na compreensão de Freud (1976), segundo a qual o “eu” se articula ao “outro”, e não a si mesmo. O duplo, nessa mesma concepção, é marcado pela incerteza frente ao real e ao imaginário; esse fenômeno em muito se relaciona ao gênero fantástico, articulando a incerteza — por conseguinte, hesitação e suspensão do juízo — e a dialética razão-imaginação em um só ser.

Essa singularidade de exaltação da duplicidade na *forma* — modo e formato — da obra caracteriza um *modus operandi* que, nas narrativas vampírescas, reflete-se no vampiro e, por intermédio deste e da própria estética narrativa em questão, resvala mais intensamente sobre o leitor a partir de mecanismos estéticos específicos de exaltação da duplicidade. Neste estudo, considera-se oscilação, dúvida, ilusão, presença-ausência, ambiguidade e dupla hesitação como essas maneiras sensíveis, perceptíveis, de articular os elementos do fantástico a fim de fazer proliferar as duplicidades, as quais potencializam a postura hesitante, comum a leitor ou a personagem e leitor, mantenedora do efeito de fantástico a que se refere Todorov em seu livro *Introdução à literatura fantástica*: “[no fantástico] há um fenômeno estranho que

se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas de tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 1975, p. 31).

### 1.1 Literatura fantástica: um entrelugar por essência

A origem do gênero fantástico remonta ao período compreendido entre os séculos XVIII e XIX, conforme Italo Calvino (2004, p. 10) afirma:

É com o romantismo alemão que o conto fantástico nasce, no início do século XIX; mas já na segunda metade do século XVIII o romance ‘gótico’ inglês havia explorado um repertório de temas, ambientes e efeitos (sobretudo macabros, cruéis, apavorantes) do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente.

Entretanto, cabe ressaltar que a literatura, desde suas primeiras manifestações, é, em essência, fantástica, como Nelly Novaes Coelho (1984, p. 32) descreve:

Na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o pensamento mágico ou mítico dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, cantos, rituais, contos maravilhosos, novelas de cavalaria, etc.

O elemento mágico ou mítico sempre teve, na literatura, o seu espaço de expressão. A imaginação é elemento indissociável do ato criador. Entretanto, mostra-se mais ou então menos evidente segundo uma questão de predomínio dela — onde também se pode ler “do imaginário” — ou da razão. Ademais, “conforme a época, o realismo ou imaginário acabam por predominar no ato criador ou no gosto do público” (COELHO, 1984, p. 31). Desse modo, trata-se de uma questão de predominância, a qual se refere não só ao processo de criação e aos elementos artísticos, mas também à recepção.

A presença dos elementos razão e imaginação, os quais perpassam tanto o processo de criação como o de recepção, pode ser percebida no gênero fantástico como em um movimento dialético<sup>1</sup>. Isso porque a relação estabelecida entre razão e imaginação não se dá pelo viés da conciliação — acomodação (palavra que indica paralisia, ausência de movimento) —, mas sim pelo viés do *enfrentamento*, do *confronto* bilateral, isto é, ambas as perspectivas apresentam-se para a ação, e elas estão uma *frente* à outra em pé de igualdade, em ambivalência — este aspecto possibilita que não se seja capaz de optar por uma *ou* outra

<sup>1</sup> Na concepção de Hegel, dialética é a “**conciliação** dos contrários nas coisas e no espírito” (SANTOS, 2010, p. 15, grifo nosso). Para ele, “a contradição está nas próprias coisas que depois de terem lutado chegam a um acordo; a dialética do pensamento é apenas um reflexo da dialética das coisas” (SANTOS, 2010, p. 16). Todavia, o termo “dialético” (do grego, diálogo) é usado neste estudo da literatura fantástica no sentido de *coexistência* dos contrários nas coisas e no espírito em um movimento incessante e contraditório, de modo que não há acordo, nem rendição; não se busca respostas nem verdades.

perspectiva, mas apenas por uma e outra, pela coexistência, forma de manifestação que inviabiliza uma postura tanto de criação como de interpretação marcadas por certezas. Por isso, razão e imaginação presentificam-se em um movimento orquestrado pela incerteza e a hesitação.

Assim:

Longe de estabelecer ou pretender rupturas intelectuais e artísticas, o fantástico **conjuga os elementos contrapostos**. [...] O fantástico não deriva de uma simples divisão da psique entre razão e imaginação, liberação de um e contenção da outra, mas da **polivalência** dos signos intelectuais e culturais. [...] O fantástico põe em relevo a distância constante do sujeito real e por isso ele está sempre ligado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma época. [...] O fantástico assinala a medida do real através da desmedida. **O ceticismo que só marca a intimidade da razão e da desrazão é o ingrediente obrigatório do imaginável.** (BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p. 64-65, grifos nossos)

A postura desconfiada do leitor, marcada pela hesitação, é indispensável à configuração do fantástico, gênero que se dá na polivalência, ou ainda, ambivalência<sup>2</sup> dos contrários nos objetos ou discursos; que se manifesta nas contradições. Hesitação não se refere a um efeito da ação de cotejar a narrativa ficcional com o real; mas de manter-se em suspenso em meio a dualidades, as quais podem pertencer a um mesmo mundo, quer ele ficcional, quer ele real.

O percurso aqui traçado para a abordagem do gênero fantástico dá-se pela percepção da dialética razão-imaginação, uma vez que o termo fantástico pertence ao mesmo eixo lexical de fantasia, imaginação, ilusório, e criação. Esse caminho de abordagem assemelha-se à própria constituição do gênero em questão, que ganha forma no embate indissolúvel entre real e irreal, razão e imaginação, dois mundos que se mostram com fronteiras difusas, anuviadas. Essa metáfora exprime com propriedade o efeito do fantástico, efeito que pode ser percebido no quadro *A ponte de Heráclito*, de René Magritte, obra que, mais adiante (figura 2), é analisada considerando a suspensão do juízo frente a esses dois mundos que não se desassociam por completo, manifestando-se em coexistência, compondo uma espécie de entrelugar.

Na perspectiva da suspensão do juízo, cuja concepção filosófica compreendida é o ceticismo, as certezas, bem como o conhecimento do real, são impossibilidades, instaurando-se a noção de conhecimento relativo, e, junto com ele, a atitude crítica e questionadora que pode ser percebida no leitor, que não é exclusivamente passivo em sua prática. A relevância

<sup>2</sup> Ambivalência, segundo o dicionário eletrônico Houaiss (2001): “1. Estado, condição ou caráter do que é ambivalente, do que apresenta dois componentes ou valores de sentidos opostos ou não. 2. Derivação: por extensão de sentido; existência simultânea, e com a mesma intensidade, de dois sentimentos ou duas idéias com relação a uma mesma coisa e que se opõem mutuamente. 4. Derivação: por extensão de sentido. m.q. [mesmo que] **ambigüidade** ('hesitação'); 5. Rubrica: psicanálise; coexistência ou aparição simultânea, na relação com o mesmo objeto, de tendências, atitudes e sentimentos opostos, basicamente amor e ódio” (Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=ambivalencia>>. Acesso em: 29 dez. 2012; grifo nosso.). Este termo é retomado no tópico 1.5 Ambigüidade.

do ceticismo dá-se na construção do conhecimento, mas também se relaciona à construção do sujeito, que se mostra, sobretudo, na máxima de Descartes<sup>3</sup>: *Dubito, ergo cogito, ergo sum* (Duvido, logo penso, logo existo).

Articulada a essa consideração da postura cética, entende-se a relação na qual se concentra o percurso de abordagem teórica estabelecido neste capítulo para o gênero fantástico — a relação entre razão e imaginação — pelo viés do pensamento de Gaston Bachelard, segundo o qual:

A ciência implica a existência de um mundo do devaneio e das imagens contra o qual ela se instaura, mas é o mundo do poeta. O pensamento de Bachelard é duplamente revolucionário: no campo epistemológico, instaura uma filosofia da descoberta científica, a do homem diurno, que toma a polêmica e a dúvida como método de trabalho; no campo poético, inaugura uma filosofia da criação artística, a do homem noturno, reinventor das fontes de imaginação criadora: a imaginação começa, a razão recomeça. (JAPIASSU; MARCONDES, 1990, p. 32)

Dessa forma, razão e imaginação estão presentes no estar do homem no mundo, na forma como ele se articula em sua existência. Não se trata tão somente de dois mundos, mas também de duas formas de estar do homem no mundo, ambas marcadas pela presença da dúvida. Portanto, falar em mundo da razão e mundo da imaginação é apenas um recurso de nomenclatura e didática para facilitar a compreensão do deslocamento do pensamento humano por entre essas perspectivas de mundo. Por outro lado, nesta concepção de “perspectiva”, tem-se a aplicação da definição de Bachelard, que percebe no homem um ser capaz de aventurar-se a desbravar essas duas formas de estar/ser no mundo. Embora haja quem entenda o “homem diurno” e o “homem noturno” como dois tipos, duas formas mutuamente *excludentes* de estar/ser do homem no mundo, aqui estas são consideradas duas formas *concorrentes*, em existência simultânea, podendo mostrar-se mais, ou menos, ambivalentes segundo o grau de *predominância* de uma sobre a outra. De igual forma ocorre na relação entre razão e imaginação na literatura, ambas estão presentes, mas há uma questão de predominância determinando inclusive os gêneros, como a seguir é tratado; porém, no fantástico, essa predominância é dissolvida pela ambivalência dessas perspectivas, ou mundos — não se opta por um ou outro, permanece-se em um e outro, no *entrelugar*. Nisto consiste o efeito de fantástico: na permanência no *entrelugar*.

O termo entrelugar é usado segundo o raciocínio de Bhabha, que o define enquanto espaço de trânsito que gera “figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente,

<sup>3</sup> A partir da dúvida hiperbólica ou radical, Descartes (1983) duvidou primeiro das suas sensações — sempre ilusórias, conduzindo ao erro — como meio de conhecimento do mundo; depois, por meio do argumento do sonho, duvidou da realidade externa e da do seu corpo como modo de afirmar a certeza de conhecimento; em seguida, por meio do argumento do gênio maligno, duvidou das ciências naturais como forma de proporcionar certezas. Entretanto, não pode duvidar de que duvidava. Desse movimento incessante de dúvida, surge a certeza primeira: *dubito, ergo sum* (duvido, logo existo). E, como duvidar é pensar: *cogito, ergo sum* (penso, logo existo). Assim, tem-se a máxima: *Dubito, ergo cogito, ergo sum*.

interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19). Da mesma forma como o fantástico se manifesta:

[...] qualquer narrativa fantástica faz surgir e mantém uma série de elementos contraditórios da mais diversa índole como: real/imaginário, racional/irracional, verossímil/inverossímil, transparência/ocultação, espontaneidade/sujeição à regra, valores positivos/valores negativos, etc. (FURTADO, 1980, p. 36)

Entende-se ainda que esse espaço não pode ser delimitado, determinado, uma vez que, como Scroferneker (2010, p. 190) afirma, “os entre-lugares são demarcados e remarcados em movimentos constantes, (re) dimensionando e (re) significando as noções de espaço e tempo”. O entrelugar é marcado pela indefinição — que se reflete na indefinição conceitual do fantástico — capaz de comportar os contrários em ambivalência e também o seu movimento, o deslocamento da narrativa, e dos seus elementos, e do leitor por entre essas polaridades.

No fantástico, o natural e o sobrenatural são os contrários que se destacam na medida em que este gênero é propriamente a exaltação da ficção enquanto ficção, não se prendendo a limites quer seus, quer da realidade. A narrativa fantástica é um entrelugar, e, portanto, marcada pelo deslocamento no qual “as fronteiras entre: casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora” (BHABHA, 1998, p. 30). Esse deslocamento é comum à narrativa, personagem e leitor, assim como a dupla hesitação característica do gênero fantástico, apontando tanto para a obra quanto para o receptor, tornando-o não mais tão somente passivo, abrindo espaço para que este também atue sobre e na obra por intermédio, possivelmente, de um personagem protagonista; no caso das narrativas vampirescas, do vampiro.

Dessa forma, como Bhabha afirma, esses espaços “fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação — singular ou coletiva — que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade” (BHABHA, 1998, p. 20). Portanto, estes ambientes de deslocamento não são exclusivos dos conceitos que nele transitam, mas comportam também o observador, no caso da literatura, o leitor, redesenhando, e como o próprio espaço de reestruturação, de forma indefinida, não definitiva, o seu modo de ser e estar no mundo, ficcional e real.

No entrelugar, a identidade do sujeito é composta “não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2002, p. 12) — este “previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado” (HALL, 2002, p. 12). A contradição funciona como elemento de



presentificação dos contrários e exaltação da duplicidade no espaço, isto é, no discurso, e no sujeito. No fantástico, tem-se o espaço de entrecruzamento de discursos característicos de diferentes níveis de existência, natural e sobrenatural.

O entrelugar, porquanto zona de descentramento, possibilita, em sua heterogeneidade característica, tanto a assimilação quanto a expressão por parte do leitor, que se desloca nesse espaço por meio dessas duas ações, as quais apontam para a sua identidade plural e fragmentada, capaz de inscrever-se em espaços e discursos diferentes e até duais, como é o caso do fantástico. O leitor apresenta-se como um sujeito cuja identidade é cambiante e mutante (HALL, 2002), ela desloca-se e transforma-se; trata-se de uma identidade instável, própria desse sujeito deslocado e descentrado. O entrelugar é igualmente plural e fragmentado, como o fantástico também o é, e, por isso, pode-se dizer que este reflete o leitor, afinal o gênero manifesta-se tal qual o sujeito.

Com o deslocamento do espaço, tem-se o descentramento do sujeito, de modo que o leitor de literatura fantástica, sobretudo a vampiresca, tem na narrativa um espelho do sujeito descentrado. Este se percebe “significado na temporalidade nervosa do transicional ou na emergente provisoriedade do ‘presente’” (BHABHA, 1998, p. 297).

O fantástico configura-se como entrelugar na medida em que se constrói em conjunto, na relação dialética, no diálogo entre os contrários que se manifestam a partir das suas diferenças e buscam similitudes, identificação. Esta pode resultar em apropriação em última análise, e é o que ocorre com o leitor de narrativas vampirescas quando do seu embate, diálogo. Este se dá primeiro com o fantástico, o primeiro duplo do leitor, com o qual se identifica pela coexistência de contrários em suas constituições psicossociais e identitárias, e depois com o vampiro, o duplo do leitor em um segundo momento, com o qual se identifica e do qual se apropria na medida em que vê-se como sujeito que se desloca por esse entrelugar (marcado por dualidades), mas não apenas de passagem, antes exercendo influência e sendo influenciado, pondo-se na narrativa (identificando-se) e pondo a narrativa em si mesmo (apropriando-se).

Nessa medida, o princípio da retroalimentação desenvolvido por Morin torna-se evidente, pois “a relação com o outro inscreve-se virtualmente na relação consigo mesmo” (MORIN, 2002, p. 78). O sujeito relaciona-se com o personagem, o vampiro, e a obra, o gênero fantástico, como diante de mais do que um espelho, como diante de um duplo. Nesse momento, torna-se ainda mais evidente a relação do conceito de entrelugar com o de duplo. O fantástico é um entrelugar, espaço onde se movimentam em coexistência os contrários, as dualidades; onde se movimentam natural e sobrenatural, como já dito.

O fantástico é também o duplo que interage com o leitor no primeiro momento; a narrativa desse gênero manifesta-se tal qual um personagem. Isso pode ser compreendido na medida em que, de acordo com “a teoria da especularidade de Jean-Louis Vullierme, ‘os sujeitos se auto-organizam em interação com outros sujeitos’. Ou seja, ‘o sujeito estrutura-se pela mediação dos outros sujeitos antes mesmo de conhecê-los de fato’” (MORIN, 2002, p. 77-78)<sup>4</sup>. Afinal, o leitor encontra na narrativa fantástica, ainda que não estivesse buscando, compreensão e reconhecimento de si, auto-organizando-se a partir da interação com o texto, do mesmo modo como o faz a partir da interação com os sujeitos.

A relação com o outro seria secundária em relação a um para-si primeiro? Primário é o duplo programa: o outro já se encontra no âmago do sujeito. O princípio de inclusão está na origem, como no filhote que sai do ovo e segue a mãe. O outro é uma necessidade interna confirmada pelas recentes pesquisas sobre o apego entre os recém-nascidos e entre as crianças. [...] O sujeito surge para o mundo integrando-se na intersubjetividade, no seu meio de existência, sem o qual perece. (MORIN, 2002, p. 77-78)

E o texto não deixa de ser um “outro”, sendo a narrativa fantástica o espaço que se distingue por ser de intensa contraposição entre o “eu” e o “outro”.

Cada ficção romanesca em geral se compraz em contrapor ao nosso mundo experimental um mundo de palavras: um outro mundo com as nossas palavras que são (do) nosso mundo. A ficção fantástica, ao invés disso, produz um outro mundo com outras palavras que não são (do) nosso mundo — que pertencem ao *un-heimlich*. Mas, por questão de justiça, esse outro mundo não saberia existir alhures: é lá embaixo, é aqui (escondido/indizível), é o tal *heimlich* que não conseguimos reconhecer como tal. A leitura do fantástico e o desnudamento dos seus procedimentos nos fizeram perceber a pertinência daquilo que dizia Freud: *o fantástico é a interioridade que aflora e se desenvolve*. (BELLEMIN-NOËL *apud* CESERANI, 2006, p. 62, grifos do autor)

A literatura fantástica propicia o diálogo entre o sujeito e o “outro” e ele e o “outro” dentro de si, por meio dos inverossímeis. Como Irène Bessièrre, a partir da teoria das formas simples, de André Jolles<sup>5</sup>, afirma:

É também importante considerar que **a narração fantástica não se define somente através do inverossímil, por si só impalpável e indefinível, mas através da justaposição e das contradições dos diversos inverossímeis**; em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções sociais postas em análise. Ela instala o irracional na mesma medida em que submete a ordem e a desordem — que o homem intui no natural e no sobrenatural — ao escrutínio de uma racionalidade formal. Por isso, inevitavelmente, ela se nutre dos *realia* [grifo do autor], do cotidiano, dos quais sublima as contradições, e leva a descrição até o absurdo, a ponto de os próprios limites, que o homem e a cultura assinalam tradicionalmente no universo, não circunscreverem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, já que, sendo invenções do homem, são relativos e arbitrários. As aparências, as aparições e os fantasmas

<sup>4</sup> Esta citação feita por Edgar Morin refere-se ao texto de uma correspondência pessoal.

<sup>5</sup> Todorov, ao tratar da teoria das formas simples, destaca sua relevância: “André Jolles tentou fundamentar os gêneros-tipos ‘na natureza’, isto é, na língua, recensando todas as FORMAS SIMPLES de literatura. As formas literárias que encontramos nas obras contemporâneas seriam derivadas das formas lingüísticas; esta derivação se produz não diretamente, mas por meio de uma série de formas simples que se apresentam, em grande parte, no folclore. Tais formas simples são extensões diretas das formas lingüísticas; elas mesmas se tornam elementos de base nas obras da ‘grande’ literatura” (DUCROT; TODOROV, 1977, p. 156). Concluindo que: “Mesmo que a descrição de Jolles não seja suficiente, sua preocupação de levar em conta certas formas verbais, como o provérbio, o enigma, etc., abre novos caminhos para o estudo tipológico da literatura. De outro lado, gêneros tão fixos quanto a fábula, o ensaio ou a lenda não se situam sem dúvida ao mesmo nível, mas o princípio pluridimensional de Jolles lhe permite levar isto em consideração, o que era impossível com a tríade lírico-épico-dramático” (DUCROT; TODOROV, 1977, p. 156).

são o resultado de um esforço de racionalização. **O fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam.** A narração fantástica não define uma qualidade efetiva dos objetos ou dos seres existentes, e tanto menos constitui uma categoria ou um gênero literário; ela, antes, pressupõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendentemente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário social. [...] O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas expressões mentais. [...]

A narração fantástica utiliza quadros sócio-culturais e formas de inteligência que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para fazer surgir qualquer certeza metafísica, mas para organizar o confronto dos elementos de uma civilização relativa aos fenômenos que fogem à economia do real e do surreal, cujas conexões variam conforme as várias épocas.

[...] Figura de uma interrogação cultural, ela produz formas de narração particulares sempre coligadas com os elementos e os argumentos das discussões — historicamente datadas — sobre o estatuto do sujeito da realidade. Ela não contradiz as leis do realismo literário, mas demonstra que tais leis se transformam em um irrealismo quando a atualidade é considerada como totalmente problemática. (BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p. 63-64, grifos nossos)

A coexistência ambivalente dos contrários manifesta-se como o ambiente apropriado, que é este entrelugar, para o diálogo do sujeito consigo próprio, com o que é relativo a ele, a sua realidade e a sua existência nela, o seu modo de deslocar-se e ser em seu mundo, percebendo suas próprias contradições, incongruências, e sobre elas refletindo, especulando, duvidando, hesitando.

Isso se dá também porque a manifestação artística, porquanto manipulação estética de algo feita por alguém, é resultante inclusive do que esse alguém é; e este sujeito<sup>6</sup> é uma existência em um aqui e agora, definida por tal tempo e espaço onde se desloca e comunica, alterando e sendo alterado, influenciando e sendo influenciado. De igual modo, a literatura não se desvincula totalmente da realidade imediata, da conjuntura em que é criada, caminhando junto com a evolução do homem, o que infere alterações na forma de organização tanto do criador como da criação. Ela sempre refletirá, em alguma medida, ao menos o pensamento de uma época, ainda que de uma minoria, ao menos na estética. Sabendo-se que por estética entende-se:

**Perceber pelos sentidos, perceber pela inteligência, compreender, ter consciência de si.** Em estética, no grego, está expressa a ação que estabelece a ponte entre a percepção e a consciência, entre o comum e o extraordinário. Esta ligação per-corre o mesmo caminho de transcendência com que o homem, como ente privilegiado, colhe e re-colhe tanto o que há de mais banal como aquilo que lhe é adjunto como o mais extra-ordinário. É na transcendência

<sup>6</sup> Tendo em vista as várias definições de sujeito e o fato de neste estudo serem postos em perspectiva diferentes momentos históricos, cabe a ressalva de que aqui se considera a visão de Stuart Hall em seu estudo da configuração do sujeito contemporâneo. Nele, esse autor evidencia o declínio das antigas identidades, dos seres unificados, frente às novas identidades, cujo surgimento resultou na fragmentação do sujeito moderno; e o sujeito fixo do iluminismo foi, pelo processo de descentralização, mostrando-se, na pós-modernidade, *provisório e ausente de identidade fixa*. Essa perspectiva possibilita a percepção da figura do leitor, em sua atividade de interpretação, como um ser que não se posiciona de modo definitivo quanto à sua compreensão dos eventos da narrativa — sendo ele um dos elementos indispensáveis para tornar viável a concretização do fantástico. É demandada uma postura específica de quem recepciona a obra, a fim de que esta possa existir enquanto gênero fantástico. A realização desse gênero dá-se em uma postura comum a personagem e leitor, a qual é de suspensão do juízo quanto à ocorrência de um evento sobrenatural, não se podendo optar por via alguma de explicação, seja ela racional, seja ela sobrenatural (mítica ou mística). Trata-se, portanto, de uma leitura *em suspensão*, que exige do leitor uma postura de *indecisão*, uma vez que se mostra *provisória e ausente de interpretação fixa*, como a identidade do sujeito pós-moderno. Por isso, esse gênero torna-se ainda mais visível no presente século.

do homem como ser-aí que se encontra desde sempre a possibilidade de se dar a con-fluência, in-fluência e di-fluência das vicissitudes de ser e não-ser. Nessa possibilidade vige toda impossibilidade de estabelecer a estética como teoria metafísica enunciativa... (AGUIAR *apud* JARDIM, 2005, p. 90, grifo nosso)

A estética é mais que leis que dizem formas e temáticas, é um modo de perceber e ser percebido, um meio de olhar e ser olhado, como fica claro no grifo feito no fragmento anterior. Esta é a responsável por ser “a ponte entre a percepção e a consciência, entre o comum e o extraordinário”. Ela é a responsável por transformar o ordinário em extraordinário, a partir de um efeito produzido sobre a obra. No fantástico, este efeito é o da hesitação entre a razão e o imaginário, de forma que um elemento comum como o é um evento sobrenatural — elemento presente na vida e na literatura desde sempre na figura do elemento imaginário — é elevado à extraordinariedade, uma vez que mantém a obra aberta.

Para esse raciocínio, instrumentaliza-se os construtos teóricos de Todorov. Segundo ele, para que se tenha o efeito de fantástico, faz-se necessária a existência de três condições: hesitação do leitor, hesitação do personagem e não interpretação da narrativa como alegoria ou poesia. A primeira refere-se à postura dubitativa do leitor frente aos acontecimentos narrados, o que pode ser produzido pelo modo incerto de narração. A segunda refere-se a essa mesma postura, mas quanto ao personagem, e, embora a maioria das obras submeta-se a ela, Todorov defende que esta é uma condição facultativa. E a terceira refere-se à postura do leitor quanto à compreensão da obra, excluindo-se as perspectivas assertivas de interpretação — não se pode fazer uma leitura alegórica ou poética, deve-se, a partir da verossimilhança e a ambiguidade da narrativa, manter um olhar de hesitação, não optando nem por uma explicação racional, nem por uma sobrenatural.

Todorov (2010, p. 179) afirmava que “a narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural”. Sendo assim, os eventos naturais, postos como pano de fundo, isto é, o universo ficcional verossímil, à semelhança do real, é descortinado por um evento insólito<sup>7</sup> ou sobrenatural imprevisto, e, depois disso, a narrativa passa a oscilar entre esses dois níveis de realidade. Estes coexistem, mas não se conciliam, não há uma síntese, eles co-ocidem.

Esse teórico também divide o gênero entre temas do “eu” e temas do “tu”. Considerando, respectivamente, as relações do homem consigo mesmo e as dele com o mundo, apontando para fora e para dentro do sujeito, na medida em que o fantástico é um

<sup>7</sup> Do latim *insolitus*, “que não tem o hábito de, desusado, estranho, novo” (FARIA, 1992, p. 284). O insólito “carrega consigo e desperta no leitor [...] o sentimento de inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal” (COVIZZI, 1978, p. 26, grifos do autor).

gênero cuja manifestação artística não se encerra em si mesma, até porque não é apresentada acabada, ela se constrói na interação com o receptor, no caso o leitor.

Entretanto, a manifestação desse gênero no século XIX é vista por Todorov, e também por Calvino, como fechada, na medida em que, mesmo sendo uma obra aberta, é um gênero próprio e característico de um período. Embora a presença do imaginário — e, portanto, também do fantástico, do modo fantástico, o qual é mais abrangente que o gênero — na literatura remonte aos primórdios desta, Todorov faz uma ressalva a essa perspectiva no que tange à história da literatura, defendendo a brevidade de existência do gênero fantástico *sistematizado*, ao dizer que este “apareceu de uma maneira sistemática por volta do fim do século XVIII, com Cazotte; um século mais tarde, encontraram-se nas novelas de Maupassant os últimos exemplos esteticamente satisfatórios do gênero” (TODOROV, 1975, p. 175). O teórico completa que “podem-se encontrar exemplos de hesitação fantástica em outras épocas, mas será excepcional que esta hesitação seja *tematizada* pelo próprio texto” (TODOROV, 1975, p. 175, grifo do autor).

Esse período foi marcado por profundas transformações sociopolíticas na história da humanidade, as quais se refletiram na literatura, mas que não são, em geral, consideradas na narrativa fantástica, por esta não se inserir em um perfil de literatura que ficou conhecida como engajada, comprometida em algum grau com alguma ideologia voltada à crítica, denúncia e/ou conscientização social. E o momento de amadurecimento do gênero em questão dá-se no século XX com as grandes e relevantes descobertas realizadas.

O avanço em ritmo acelerado em todos os campos de conhecimento — ciência, tecnologia, cultura etc. — propiciou profundas mudanças de paradigmas, as quais a literatura, como todas as artes, acompanhou. No entanto, com todo esse progresso, vieram também muitas e grandes dificuldades, não sendo a razão suficiente para superá-las. A racionalidade, então, deu lugar à imaginação, a fantasia voltou a receber relevo, pois, embora sempre estivesse presente, estava ofuscada pela exaltação da racionalidade e dos seus grandes feitos. E, com isso, a literatura fantástica ganhou relevância na contemporaneidade, marcada pelas crises, sobretudo existenciais e identitárias, com as quais a razão não conseguiu lidar, e ela muito menos alcançou superá-las.

Além de Todorov, outros estudiosos do gênero fantástico contribuíram para a construção da base teórica deste estudo, sobretudo Filipe Furtado e Jean Paul Sartre. Entretanto, cabe ressaltar a importância de Todorov na medida em que este, em uma abordagem crítica e histórica, divulgou e aprofundou os estudos sobre o gênero, de modo que os pesquisadores posteriores necessitam sempre beber de sua água, ainda que para negá-la.

Mesmo que pela negativa, a teoria todoroviana sempre se faz presente. Aqui, ela é posta em destaque e considerada também a partir dos estudiosos já citados. Eles apresentam múltiplas perspectivas teóricas sobre o gênero, e é essa indefinição teórica o que justifica o título deste capítulo, na medida em que as postulações a seguir abordadas configuram uma faceta teórica do fantástico.

H. Mathey, Joseph Restinger, P. G. Castex, Roger Callois e Irène Bessière estão entre os primeiros teóricos a debruçar-se sobre esse gênero, no século XIX. Este momento é retomado por Tzevan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*, livro da década de 70 do século XX que é uma referência nos estudos do fantástico.

Nessa obra, observa-se, além das ideias de Todorov, uma profícua revisão teórica dos estudos pertinentes ao desenvolvimento e conclusão de suas reflexões até a culminância das postulações feitas por ele. Nesse esforço típico dos trabalhos acadêmicos de base bibliográfica, destacam-se as definições do gênero fantástico apresentadas por Vladimir Soloviov, Castex, Louis Vax e Roger Caillois, dentre outros — citados ao longo deste capítulo.

Vladimir Soloviov diz, quanto a este gênero, que “no verdadeiro fantástico, fica sempre preservada a possibilidade exterior e formal de uma explicação simples dos fenômenos, mas ao mesmo tempo esta explicação é completamente privada de probabilidade interna” (SOLOVIOV *apud* TOMACHÉVSKI *apud* TODOROV, 1975, p. 31). É essa imprecisão, ao apresentar uma explicação aos eventos narrados, o que possibilita o efeito de fantástico, a hesitação frente ao surgimento de um evento inesperado e inexplicável, sobrenatural.

Castex, Vax e Caillois enunciam a mesma forma de reconhecimento do gênero fantástico, o qual é marcado pelo inesperado aparecimento, irrupção, de um evento inexplicável ou sobrenatural. Castex, como já mencionado, apresenta o fantástico como “uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real” (CASTEX *apud* TODOROV, 1975, p. 32). Louis Vax explica que a “narrativa fantástica... gosta de nos apresentar, habitando o mundo real em que nos achamos, homens como nós, colocados subitamente em presença do inexplicável” (VAX *apud* TODOROV, 1975, p. 32). E Roger Caillois diz que “todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana” (CAILLOIS *apud* TODOROV, 1975, p. 32). Assim, o fantástico é uma súbita desconstrução do real conhecido, a qual é acionada pela repentina aparição de um elemento sobrenatural, não explicável pelas leis naturais. “Estas três definições são, intencionalmente ou não, paráfrases uma da outra: há de cada vez o ‘mistério’, o

‘inexplicável’, o ‘inadmissível’, que se introduz na ‘vida real’, ou no ‘mundo real’, ou ainda na ‘inalterável legalidade cotidiana’” (TODOROV, 1975, p. 32).

Para Todorov, a narrativa fantástica desenvolve-se em um ambiente ficcional, porém verossímil — intrometendo-se na vida cotidiana —, de modo a possibilitar a incerteza quanto à natureza dos eventos apresentados, os quais, a fim de que se mantenha o efeito de fantástico, devem ser percebidos a partir da hesitação — esta deve ser a postura do leitor. Por outro lado, Furtado ratifica o sobrenatural como elemento fundamental ao fantástico, porém não resume o gênero a uma característica; para ele, trata-se de uma combinação de elementos mantenedores da dúvida e da incerteza e, por conseguinte, que propiciam a permanência da ambiguidade. Cabe destacar que, se Todorov considera que a hesitação é a característica distintiva do fantástico, Furtado considera a ambiguidade.

Freud, embora em uma abordagem baseada na filosofia e na psicologia — muito diversa da de Todorov —, já pré-anunciara a indefinição inerente ao fantástico:

No entanto, o escritor tem mais um meio que pode utilizar para evitar a nossa recalitrância e, ao mesmo tempo, melhorar as suas chances de êxito. Pode manter-nos às escuras, por muito tempo, quanto à natureza exata das pressuposições em que se baseia o mundo sobre o qual escreve; ou pode evitar, astuta e engenhosamente, qualquer informação definida sobre o problema, até o fim. (FREUD, 1976, p. 312)

No século XX, há a reconfiguração do gênero, segundo Todorov, que afirma que o fantástico se transformou em “um mundo em que manifestações absurdas figuram a título de conduta normal”, o que permite que algumas narrativas já comecem com o aparecimento do elemento insólito ou sobrenatural, distinguindo-se do fantástico clássico já no *como* se dá a aparição desse elemento. Para Sartre, no fantástico do século XX, devido à grande desilusão decorrente do pós-guerra, tem-se o retorno ao humano, ao indivíduo, de modo que, “para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir a sua própria imagem” (SARTRE, 2005, p. 139).

Nessa perspectiva, tal fantástico não comporta a hesitação, pois os personagens não se surpreendem com a presença ou aparição do elemento sobrenatural, nem os questiona. A verossimilhança interna não abre espaço para dúvida, incerteza e hesitação. A narrativa reflete de outra forma o mundo distorcido e contraditório do leitor, por meio da representação de questões típicas da vida do sujeito contemporâneo — massificado, sem identidade e solitário (empobrecido cultural, identitária e socialmente) —, permanecendo os elementos imersos em ambiguidade — esta continua sendo a postura do personagem perante os eventos desenrolados, agora no espaço urbano engendrado por esse sujeito. Há a permanência da

ambiguidade e, por conseguinte, da ausência de explicações, porém a dúvida é retirada da narrativa e já não é mais um mecanismo estético de produção do efeito de fantástico.

Ainda que a dúvida seja dissolvida pela naturalização e assimilação do insólito ou sobrenatural ou absurdo, há a sua permanência no leitor, que a aplica na sua existência refletindo, especulando e mantendo a suspensão do juízo a partir dela. De modo que, mesmo a dúvida não se apresentando quanto ao absurdo na narrativa, o leitor garante a permanência desse elemento sobre a sua própria existência. Embora não haja a hesitação do personagem, ainda há a possibilidade de o leitor hesitar. Afinal, como evitar isso? Como, em obra aberta que o fantástico é, encerrar o leitor na impossibilidade de uma postura hesitante? Há a permanência do leitor como elemento essencial à consolidação do gênero, e este permanece podendo hesitar, ainda que não a partir da identificação com a postura de um personagem. E isso não é novo, Todorov já postulava a possibilidade desta condição — a não hesitação do personagem — não ser atendida.

As postulações teóricas apresentadas tornam pujante a reflexão a respeito do gênero fantástico na literatura brasileira na medida em que são diferentes perspectivas sobre as peculiaridades dos elementos mais relevantes desse gênero: narrativa, personagens e leitor. Todavia, deve-se ter claro em mente que o tema desse gênero não difere dos da literatura; há o exagero do discurso figurado, uma espécie de hiperbolização da ficção. Esse exagero deve ser mantido ao nível do não enquadramento da narrativa numa interpretação quer alegórica, quer poética. Não se deve optar nem pelo natural, nem pelo sobrenatural, para que se mantenha o efeito de fantástico; se não, resvala-se para um dentre dois outros gêneros, o estranho ou o maravilhoso.

## **1.2 Entre dois gêneros (o estranho e o maravilhoso), a manifestação do duplo**

O fantástico é um entrelugar, como já dito, que se dá entre o estranho e o maravilhoso. Todorov esclarece que “não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos” (TODOROV, 1975, p. 48). No entanto, trata-se de mais que um gênero cujos limites são, por um lado, o estranho e, por outro, o maravilhoso. Trata-se, como Todorov afirma ao analisar a narrativa kafkiana, da “coincidência de dois gêneros aparentemente incompatíveis. O sobrenatural se dá, e no entanto não deixa nunca de nos parecer inadmissível” (TODOROV, 1975, p. 180). Isso significa que é um gênero em que os outros



dois são componentes, e não apenas limites; sabendo-se que, adotando a lógica da predominância, opta-se por um — o que ocorre ao suspender a hesitação —, há o transbordamento deste, de modo que se desfaz o efeito de fantástico e desconstrói-se este gênero em proveito da manifestação daquele por qual se optou.

Tendo em vista a natureza dupla do gênero, pode-se afirmar que o fantástico é um gênero que se dá por meio da duplicidade, pois estranho e maravilhoso são gêneros que se relacionam como duplos negativos. A respeito deste conceito de duplo, Cunha (s/d) escreve:

É possível alguém vir a reconhecer em outrém o seu *DUPLO*. Esse reconhecimento em que dois “eu(s)” se entendem análogos e partilhando uma identificação anímica, estabelece igualmente o aparecimento do *DUPLO* (*duplo exógeno*), desta vez, aplicado a cada um deles. Cada “eu” é *DUPLO* do outro, com o qual se identifica. As mesmas representações, as mesmas características essenciais são então reconhecidas em cada um destes sujeitos. Ambos são o espelho de si mesmos, pois cada “eu” se revê no outro “eu”, como se este outro “eu” fosse um espelho que lhe devolve a sua imagem. Mais uma vez, a perspectiva é subjectiva, pois cabe a cada um destes sujeitos assumir que a imagem que lhe é devolvida pelo outro “eu” é semelhante, analogamente desenhada e configurada como a sua. Só o julgamento tridimensional do “eu” poderá efectuar o reconhecimento do outro “eu” enquanto seu *DUPLO*, assistindo-se de novo, a um processo de identificação (*duplo positivo*) ou de oposição (*duplo negativo*). (grifos da autora)

O duplo é o elemento com o qual se estabelece algum tipo de relação identitária, o que pode ocorrer pela identificação ou pela oposição. No entanto, como Cunha (s/d) afirma, “o *DUPLO* assenta numa estrutura paradoxal, pois baseia-se na prerrogativa de ser-se a si mesmo e um *Outro* ao mesmo tempo e, no entanto, sendo-se *Outro*, não se deixar de ser si mesmo” (grifos da autora). E na medida em que repercute esse processo de formação em toda a narrativa, na temática, na forma e nos elementos, pode-se afirmar que é um gênero que se destaca como campo de proliferação da duplicidade, pois é constituído a partir dela e só existe na presença do duplo. De modo que se percebe os seguintes duplos, dentre outros: na narrativa, razão/imaginação e natural/sobrenatural; no vampiro, humano/sobre-humano; no leitor, receptor/coautor.

Ao acabar a hesitação, a suspensão de certezas quanto a explicações para o evento sobrenatural, termina também o efeito de fantástico. Neste momento, se o pêndulo, que é o leitor ou o leitor e o personagem, direciona-se para o mundo real e ali cessa seu movimento, está-se diante do gênero estranho. Entretanto, se, antagonicamente, este mesmo pêndulo direciona-se para o mundo sobrenatural, está-se diante do gênero maravilhoso. Esses dois gêneros são a seguir considerados isoladamente.

No estranho, são narrados fatos extraordinários e surpreendentes, bem como no fantástico, provocando, portanto, reação semelhante à deste gênero no leitor. Entretanto, esses eventos podem e são explicados pela razão. O suspense é um sentimento comum a

personagem e leitor de ambos os gêneros, no entanto, no estranho, esse suspense é desfeito ao final, enquanto, no fantástico, da sua permanência depende a existência do gênero.

Quanto ao gênero estranho ainda, cabe destacar sua relação com outro gênero que, como o fantástico, é marginalizado em razão da caracterização como “de entretenimento”. Trata-se da relação do estranho com a narrativa policial. Esses dois gêneros relacionam-se na medida em que narram eventos de igual natureza, extraordinários, fora do comum, e surpreendentes. Entretanto, diferem-se na medida em que percorrem caminho diverso quanto à apresentação da resposta racional ao elemento causador de suspense. No romance policial, há o detetive, personagem indispensável à configuração desse gênero. O detetive é responsável por desvendar o mistério e apresentar provas racionais e atestadas que expliquem o enigma, solucionando este elemento gerador do suspense. No estranho, todavia, não há um personagem encarregado de descobrir e desvendar os fatos que envolvem o evento gerador de suspense, esse processo dá-se de forma aparentemente espontânea na narrativa.

No maravilhoso, não é causado nenhum tipo de reação no personagem ou no leitor. Isso ocorre porque “não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos” (TODOROV, 1975, p. 60). Os eventos narrados são originalmente sobrenaturais, eles pertencem a uma dimensão espaço-temporal distinta da do leitor, sendo isso explicitado desde o princípio da narrativa. O que na realidade imediata do leitor seria tomado como sobrenatural é natural àquele mundo criado. Os acontecimentos não precisam ser explicados, são normais à ordem previamente estabelecida, seguem-na sem sobressaltos, não gerando surpresa no leitor, muito menos em algum personagem.

Quanto ao maravilhoso, também na perspectiva de Todorov, destaca-se ainda que ele apresenta-se em quatro modalidades, que são: maravilhoso hiperbólico, maravilhoso exótico, maravilhoso instrumental e maravilhoso científico. No primeiro, os eventos não são sobrenaturais, antes suas dimensões são superiores às comuns à realidade imediata, não rompendo com a racionalidade. No segundo, os eventos são sobrenaturais, mas inquestionáveis pelo leitor, pois este não tem conhecimento das leis do espaço de ocorrência dos fatos, sendo estes explicáveis internamente, e tal explicação é aceita. No terceiro, os eventos não são possíveis na conjuntura do leitor a que são apresentados, mas pode ser que venham a ser possíveis. E, no quarto, os eventos são sobrenaturais, mas explicados logicamente por meio de leis da ciência ainda desconhecidas na época em que a narrativa é publicada. Essas quatro manifestações do gênero distinguem-se do maravilhoso-puro porque este não pode ser explicado, enquanto aquelas são justificadas de alguma forma.

A presença do sobrenatural é um elemento comum ao maravilhoso e ao fantástico, entretanto o maravilhoso não gera questionamentos, nele não há espaço para a proliferação de dúvidas, e inexistente hesitação tanto para personagem como para leitor. No maravilhoso, os personagens nunca saem da esfera de sua realidade, que pode ser o irreal. Assim, os acontecimentos, ainda que sobrenaturais, são sempre verossímeis. O fantástico, todavia, é um gênero da hesitação, existe enquanto a dúvida, a suspensão de juízo quanto a explicações, existir.

Ressalta-se, além disso, a ocorrência de dois subgêneros que se relacionam diretamente aos dois gêneros tratados anteriormente e ao fantástico: o fantástico-maravilhoso e o fantástico-estranho. Esses dois se dão na narrativa cuja estrutura é muito similar à do fantástico, no entanto, ao *fim*, opta-se por uma explicação para o acontecimento sobrenatural, a qual pode ser: natural e, portanto, o evento sobrenatural pode ter sido tão somente uma ocorrência em um sonho ou um delírio, por exemplo — fantástico-estranho; ou uma explicação em que o sobrenatural é aceito como tal a partir da criação de novas leis internas, descartando-se a outra possibilidade, a de explicação segundo as leis naturais — fantástico-maravilhoso. Logo, o fantástico-estranho refere-se à narrativa cujo fim é marcado por uma reviravolta na perspectiva, dando-se uma explicação inversa à aplicada aos acontecimentos anteriores, de modo que leitor e personagem, que, antes acreditavam no sobrenatural enquanto evento não explicável pelas leis da natureza, recebem uma explicação pautada na racionalidade. E o fantástico-maravilhoso refere-se à narrativa marcada pela presença do sobrenatural e cujo fim ratifica tal natureza dos fatos.

Na página a seguir, tem-se uma esquematização desse quadro teórico criado por Todorov, sendo, neste caso, o foco posto na relação do leitor com o texto.

<b>Estranho puro</b>	<b>Fantástico Estranho</b>	<b>Fantástico Maravilhoso</b>	<b>Maravilhoso Puro</b>
Não chega a haver hesitação <i>stricto sensu</i>	Há a hesitação	Há a hesitação	Não há hesitação
O autor conduz o leitor a entender o que poderia levá-lo a hesitar quanto à verossimilhança do texto.	O autor mantém o leitor hesitante.	O autor mantém o leitor hesitante.	O autor conduz o leitor a aceitar como realidade possível o que poderia levá-lo a hesitar quanto à verossimilhança do texto.
O jogo da “suspensão da realidade” é substituído por uma narrativa que o anula, trazendo à cena a “realidade” do leitor real.	A “suspensão da realidade” é mantida até uma explicação final.	A “suspensão da realidade” é mantida até uma aceitação de inverossimilhança (o maravilhoso como realidade)	O jogo da “suspensão da realidade” não chega sequer a ser proposto. Considera-se o leitor do texto como o leitor implícito.

Tabela 1 - Esquema do quadro teórico criado por Todorov quanto às subcategorias da literatura fantástica

Fonte: PIMENTEL, Antonio. A hesitação e o estranhamento ante o maravilhoso da literatura fantástica nas fábulas italianas de Ítalo Calvino. *Revista Icarahy*, Rio de Janeiro, n. 4, out. 2010. Disponível em: <[http://www.revista-icarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Antonio\\_Pimentel.pdf](http://www.revista-icarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Antonio_Pimentel.pdf)>. Acesso em: 12 out. 2012.

Quanto à diversidade de postulações teóricas, da mesma forma como há diversas vertentes teóricas quanto ao fantástico, tem-se diferentes perspectivas teóricas sobre o maravilhoso e o estranho. O primeiro distingue-se do fantástico, sobretudo, na medida em que os eventos sobrenaturais são tratados pelo viés da aceitação do sobrenatural como algo comum e ocorrido na conjuntura criada de leis naturais, a qual é naturalizada à narrativa de modo a tornar o evento sobrenatural *naturalmente* aceito. E o segundo distingue-se do fantástico, sobretudo, na medida em que os eventos sobrenaturais são tratados pelo viés das leis naturais, que apresentam o sobrenatural como algo possível e ocorrido na realidade, mas cuja explicação natural era desconhecida, ou apresentam o sobrenatural como algo possível e ocorrido em uma realidade paralela no inconsciente humano, como em um sonho ou um delírio.

### 1.3 Um *modus operandi* refletido no vampiro e no leitor: a duplicidade inerente ao fantástico vista a partir de mecanismos específicos

A exaltação da duplicidade na *forma* — modo e formato — do fantástico configura um *modus operandi* que, nas narrativas vampírescas, reflete-se no vampiro e, por intermédio deste e da própria estética narrativa em questão, resvala mais intensamente sobre o leitor a partir de mecanismos estéticos específicos que intensificam a duplicidade.

A seguir, considera-se oscilação, dúvida, ilusão, presença-ausência, ambiguidade e dupla hesitação como essas maneiras sensíveis, perceptíveis, de articular os elementos do fantástico a fim de fazer proliferar as duplicidades, as quais potencializam a postura hesitante, do leitor ou comum a personagem e leitor, mantenedora do efeito de fantástico a que se refere Todorov.

#### 1.3.1 Oscilação

Ao perpassar os construtos teóricos de Tzevan Todorov, Jean Paul Sartre, Filipe Furtado, e Sigmund Freud, percebe-se a impossibilidade de redução do fantástico à definição de literatura do imaginário ou literatura do sobrenatural. Esta caracterização refere-se de maneira genérica às produções em cuja temática, em algum grau, destaca-se a presença do sobrenatural. Entretanto, o fantástico é mais que isso, ele se movimenta por entre outros dois gêneros, como que em uma zona franca construída por meio da existência simultânea de “efeito de real” e evento sobrenatural.

Para Todorov, a temática do fantástico está centrada na oscilação entre dois mundos, o real e o sobrenatural. Esse gênero não se restringe à construção e evolução de eventos exclusivamente sobrenaturais, que extrapolam as leis naturais e somente podem ser aceitos por meio de explicações míticas ou místicas, as quais transcendem a racionalidade humana, proliferando no âmbito imaginário, o que desconsidera qualquer possibilidade de explicação natural. No fantástico, há a sobreposição de dois mundos ou perspectivas, portanto há a coexistência de duas leituras de diferente natureza, mas de igual relevância, uma natural e outra sobrenatural. Da oscilação entre realidades inconciliáveis, tem-se o fantástico, como Calvino desenvolve no fragmento a seguir.

Seu tema é a relação entre a realidade do mundo que habitamos e conhecemos por meio da percepção, e a realidade do mundo do pensamento que mora em nós e nos comanda. O problema da realidade daquilo que se vê — coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem, sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora — é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidade inconciliáveis. (CALVINO, 2004, p. 9-10)

Em virtude de tal oscilação, o fantástico é um gênero de difícil definição. Isso se deve também à tenuidade característica das fronteiras entre fantástico, maravilhoso e estranho, sendo essa uma razão por que Todorov afirma a existência de um “efeito de fantástico”, que faz deste um gênero marcado pela evanescência, efemeridade.

Não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos. Mais exatamente, o efeito fantástico de fato se produz mas somente durante uma parte da leitura [...] Podemos nos perguntar até que ponto uma definição de gênero que permitisse a obra “mudar de gênero” por uma simples frase como: “Neste momento, ele acordou e viu as paredes de seu quarto...” se sustenta. Mas, primeiro, nada nos impede [sic] considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente. (TODOROV, 1975, p. 48)

Segundo essa perspectiva, o fantástico duraria enquanto durasse o efeito de fantástico, sendo um gênero inapreensível porque dependente também da postura assumida pelo leitor. Essa é outra justificativa possível para a dificuldade de elaboração de uma teoria definidora deste gênero, bem como para a existência das múltiplas perspectivas de compreensão teórica desta manifestação artística, podendo-se falar de uma indefinição teórica de forma geral.

Por essa razão, propõe-se a realização, neste capítulo, de uma revisão das abordagens teóricas mais relevantes do fantástico, as quais, ainda que antagônicas em determinadas postulações, fomentaram a discussão acerca do gênero, fazendo proliferar as reflexões sobre sua (in)definição e suas manifestações.

Não esquecendo a relação do fantástico com o maravilhoso e o estranho, percebendo como estes dois participam da constituição do fantástico, um gênero da hesitação, da dúvida, entre o mundo real e o sobrenatural, entre uma perspectiva/explicação racional e uma sobrenatural para um elemento sobrenatural que se sobrepõe à narrativa em determinado momento. Até este instante, o momento em que é apresentado o evento sobrenatural, a narrativa é construída sob o pano de fundo de elementos próprios do mundo real, de modo a estruturar níveis de verossimilhança — recurso pelo qual se atribui aparência de verdade à não verdade, aparência de real ao não real, e segundo o qual se propicia e potencializa o processo de identificação do leitor com a narrativa e um ou mais personagens.

Como Pierre-Georges Castex afirma, o gênero fantástico “é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real” (CASTEX *apud* CESERANI, 2006, p. 46).

O procedimento essencial do fantástico é a aparição: é o que não pode aparecer mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranqüilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível. (CAILLOIS *apud* CESERANI, 2006, p. 47)

E o leitor — não qualquer leitor, mas um leitor atento, chamado, por Luis Felipe Ribeiro (2008), como “interesse-leitor” — pode reconhecer elementos formadores do que Martin Price (*apud* BARBOSA, 1999, p. 67) chamou “contrato ficcional”, espécie de acordo subentendido estabelecido entre autor e narrador quanto às experiências do imaginário materializadas por meio da narrativa.

Quando frente ao elemento sobrenatural que se apresenta na narrativa algum personagem hesita, não opta por uma explicação embasada nas leis naturais nem nas verossímeis nem naquelas recém-criadas e/ou adotadas a fim de assimilar o evento sobrenatural, e o leitor tem igual postura, tem-se a presença do fantástico. Desse modo, esse gênero relaciona-se com a noção de “obra aberta” de que nos fala Umberto Eco.

O “leitor” se excita, portanto, frente à liberdade da obra, sua infinita proliferabilidade, frente à riqueza de suas adjunções internas, das projeções inconscientes que a acompanham, ao convite que o quadro lhe faz a não deixar-se determinar por nexos causais e pelas tentações do unívoco, engajando-se numa transação rica em descobertas cada vez mais imprevisíveis. (ECO, 1968, p. 160)

Por outro lado, ao optar por uma das possibilidades de explicação do evento sobrenatural, está-se frente ao maravilhoso ou ao estranho, dependendo de qual opção foi escolhida — esses dois gêneros já foram abordados com maior rigor.

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário. (TODOROV, 1975, p. 31)

Mas o que é o real? Define-se como aquilo que existe, dizendo respeito às coisas, aos fatos; opondo-se a fictício, ilusório, aparente. Porém, o que se chama de “real” pode ser apenas uma determinada perspectiva da realidade. Como tal, seu foco muda de uma época para outra, de uma civilização para outra. O real pode ser uma criação individual ou uma invenção coletiva, mas é sempre uma ficção, ainda que de poucos. Entretanto, como muitos veem a sua ficção como verdade absoluta, caracterizam-se situações sociais esquizofrênicas.

Mas existe verdade absoluta? Ou melhor, a verdade existe? Bem, esta já é outra discussão, que interessa enquanto dentro da possibilidade de a verdade ser também uma ficção, um conceito forjado segundo uma realidade. E, então, volta-se à primeira parte do ciclo ficção-realidade e ficção-verdade.

Neste ponto, “a literatura e o senso de realidade” é uma expressão de articulação de Flusser (2002) que faz sentido, pois a literatura enquanto ficção se mostra tão verdadeira quanto a verdade cotidiana, tão real quanto o real imediato. Dessa forma, real e imaginário não são elementos antagônicos que não possam coexistir, como se essa possibilidade fosse um paradoxo insuperável.

A ficção, mais que ampliar perspectivas, ao mapear a realidade, anunciando territórios inexplorados e desconhecidos, permite viver o que de outro modo talvez não fosse possível, permite, ao leitor, ser outros — os personagens — e adquirir, ainda que momentaneamente, a perspectiva desses outros. Há a imersão do leitor em um elemento da narrativa que lhe serve como olhos, em um personagem, marcado por incerteza e volubilidade; a ficção se manifesta como espaço de articulação de senso de realidade, mostrando-se mais real que o próprio real.<sup>8</sup>

No fantástico, personagem e leitor movimentam-se em sincronicidade, como um pêndulo a não se decidir por um polo ou outro de atração, entre uma explicação ou outra para a ocorrência do elemento sobrenatural. Assim:

O fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 1975, p. 37)

Nesse gênero, leitor e personagem hesitam, em uma percepção ambígua da narrativa, eles não optam por uma nem outra forma de “solucionar” o sobrenatural. Porém, no maravilhoso ou no estranho:

Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 1975, p. 30)

---

<sup>8</sup> Os textos históricos, entretanto, retomam os dados, números e fatos, mas não dão conta das características pessoais do sujeito; limitando-se à impessoalidade, sem considerar as pessoas em seus estudos, refletem um retrato distorcido da sociedade e da sua realidade, bem como dos seus anseios de realidade. Os tradicionais documentos históricos, considerados os oficiais da história de uma civilização, não contemplam a extensão do sujeito porque buscam sempre abordar características gerais, para que, desse modo, possam ser aplicadas a todo e qualquer indivíduo. No caminho contrário, a literatura é um “espaço” onde se registram as formas como as culturas vivem suas estruturas reais e consegue dizer de cada sujeito em profundidade, pois ela parte do indivíduo, retrata o interior e as manifestações exteriores de um sujeito. Essas manifestações, fruto de situações de fato vividas, retratam melhor toda a sua sociedade e seu modo peculiar de pensar, agir e narrar. Neste ponto, “literatura e senso de realidade” é uma expressão que tem sentido, pois a literatura enquanto ficção se mostra tão verdadeira quanto a verdade cotidiana, tão real quanto o real imediato, ou ainda mais real.



### 1.3.2 Dúvida

A tônica do fantástico sempre foi a dificuldade de definição categórica — esta é uma das razões pelas quais este gênero não se ajusta ao cânone literário. Mas, como categorizar o *em suspenso*?! “O fantástico [...] dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem” (TODOROV, 1975, p. 47) quanto a uma explicação natural ou sobrenatural. Eles “devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum” (TODOROV, 1975, p. 48). E “o fantástico, sem orientar em definido para qualquer decisão, procura suscitar nele [no destinatário real, no leitor] um permanente estado de dúvida perante o conteúdo da intriga” (FURTADO, 1980, p. 40). Este gênero imerge do jogo de cenas estabelecido entre real e imaginário, em que “o leitor e o herói [...] devem decidir se tal acontecimento, tal fenômeno pertence à realidade ou ao imaginário, se é ou não real” (TODOROV, 1975, p. 175). Entretanto, tal decisão não pode ser tomada. Está na mão deles decidir, mas não podem decidir, pois, ao decidir, desconstrói-se o fantástico.

A postura do leitor frente à narrativa fantástica deve ser como a do observador de um quadro em que se produz ilusão de ótica; uma interpretação e outra existem, não há exclusão, deve-se considerar uma realidade e outra, o real e o não real, o real e o ficcional, o real e o sobrenatural.

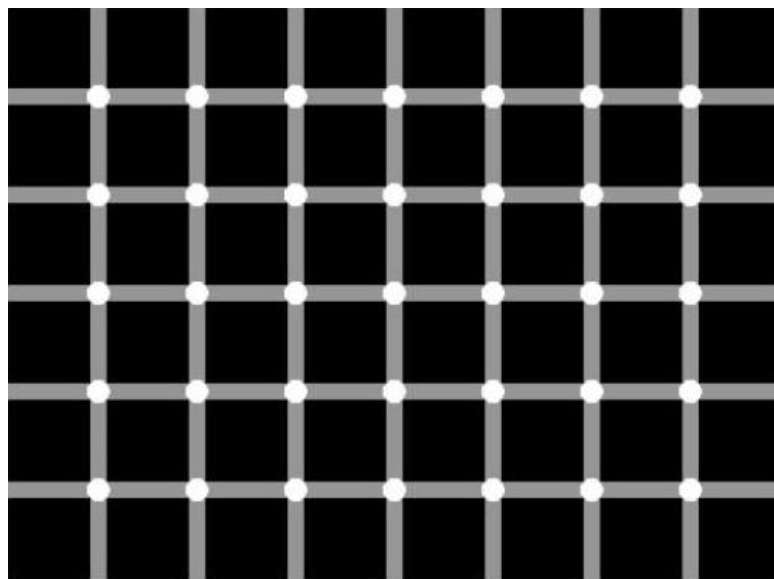


Figura 1 - Ilusão de ótica: pontos pretos

Fonte: ILUSÃO de ótica: pontos pretos. Disponível em: <[http://www.edumedeiros.com/curiosidades/ilusao\\_de\\_otica/pontos\\_pretos.php](http://www.edumedeiros.com/curiosidades/ilusao_de_otica/pontos_pretos.php)>. Acesso em: 11 ago. 2010.

Ao observar este quadro, não se pode determinar uma perspectiva dissociada da outra. Vê-se pontos brancos e pontos negros em movimento, e essas diferentes articulações entre os diferentes pontos produzem diversas posições, bem como a suspensão de juízo, promovendo a proliferação das dúvidas, permite diversas interpretações. Essa postura de consideração de uma e outra possibilidade, colocadas em perspectiva ambivalente, não as categorizando em algum grau hierárquico, é própria dos céticos.

O ceticismo se caracteriza pela busca, a qual é interminável, por isso os céticos também são chamados “zetéticos”, ou seja, “procuradores”. Ao optar pela dúvida, o sujeito se coloca no espaço de trânsito entre uma certeza estabelecida — e por ele já desconstruída — e outra certeza, que se busca, mas que se sabe que deve ser evitada em favor de manter a suspensão do juízo, do assentimento, da interpretação, do sentido; embora a conclusão, a resolução, em alguns casos — quiçá a maioria deles —, seja inevitável, uma vez que viver sem certezas em todas as esferas e âmbitos é tarefa impossível — entretanto ela sempre pode ser adiada ao máximo.

As dúvidas são necessárias. E como as certezas que o método da dúvida fornece serão tão autênticas quanto o é a certeza primitiva, deve-se conservar sempre a marca da dúvida que lhes era parteira. Isso ocorre porque:

A dúvida é polivalente. Significa o fim de uma certeza. Significa ainda, se levada ao extremo, ceticismo, isto é, certeza invertida. Em doses moderadas estimula o pensamento. Em doses excessivas paralisa o intelecto. Como experiência intelectual é um dos prazeres puros. Como experiência moral é tortura. (FLUSSER, 2002, p. 47)

O gênero fantástico apenas se manifesta enquanto há a suspensão do juízo, a presença de perspectivas contraditórias em ambivalência. Assim, a narrativa fantástica estabelece estreita relação com o ceticismo porque é um gênero que se consolida como um elogio à suspensão do juízo na medida em que expressa um caráter único simultaneamente dual e suspensivo.

Reconhece-se, nessa relação, motivações para a estética fantástica, que é lacunar — o que cria o efeito do dito pelo não dito, o qual adiante é tratado —, especulativa e cética. E a exploração da linguagem em enredos lacunares, preenchidos por cada leitor de maneira diferente, criando distintas interpretações e tornando o livro atemporal, é algo que se percebe nas teorias de Iser e Eco. Eles também valorizam esse mecanismo como estratégia arquitetônica da literatura — Iser com a teoria dos espaços vazios e Eco com a da obra aberta —, o qual gera a proliferação de interpretações, tornando impossível a criação de verdades, certezas quanto às (re)significações possíveis.

Essa estética, marcada por um caráter dual e suspensivo, sempre apresenta ao leitor mais de uma perspectiva, levando-o à impossibilidade de criar certezas, à suspensividade, como fazem os bons enigmas.

A palavra “enigma” torna evidente outro gênero também excluído do cânone: o romance policial — anteriormente relacionado ao gênero estranho. Neste ponto, fantástico e policial se aproximam não apenas por ocupar espaço semelhante de recepção da crítica. A interrogante<sup>9</sup> está presente em ambas as estruturações de narrativa, como o pescoço de um ganso a exhibir-se sobre as águas d’*A Ponte de Heráclito* (1935), de René Magritte.



Figura 2 - *A ponte de Heráclito* (1935), de René Magritte

Fonte: MAGRITTE, René. *A ponte de Heráclito*. Disponível em: < <http://conficsoens.blogspot.com.br/2008/10/nosomos-reais-no-ser-na-nossa-imaginao.html>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

A diferença reside no movimento deste símbolo sobre as águas. Se no policial o movimento é de busca da verdade para solução do enigma, sendo explicados inclusive os métodos empregados — muito racionais e pouco imaginativos, criativos, inventivos, originais em seu desenvolvimento — agarrados a qualquer elemento do real que lhes sirva; no fantástico, a manutenção do gênero depende da manutenção da dúvida, da não aparição da “verdade”, de permitir-se ser envolvido, puxado e tragado, mas não por um dos lados da ponte — o da realidade, o que nos arrastaria ao estranho; ou o da imaginação, o que nos arrastaria

<sup>9</sup> Em português, segundo HOUAISS (2001, interrogante): “que ou aquele que interroga” (Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=interrogante>>. Acesso em: 3 dez. 2012.); em espanhol, além desta acepção, é o próprio sinal gráfico de interrogação; o próprio símbolo; a própria interrogação.

ao maravilhoso —; trata-se de imbuir-se do próprio jogo de cenas, da confusão de real e imaginário, de solução e dúvida. Trata-se de manter-se no *e*.

### 1.3.3 Ilusão

[...] a narração fantástica [...] enuncia a realidade daquilo que representa: condição própria da narração que intui **o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo.**

(BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p. 64, grifos nossos)

Lembrando-se dos quadros de ilusão de ótica, tem-se exemplos visuais deste efeito do dito pelo não dito e do dito mais o não dito. Um muito famoso de William Ely Hill (1915) representa o dito não se sabe de quem exatamente, se de uma mulher jovem ou de uma mulher de meia idade — isso dependerá de cada ponto de vista —, que também revela o não dito, o outro rosto, fazendo existir, no mesmo rosto, uma mulher jovem e uma mulher de meia idade, o dito e o não dito.



Figura 3 - *My wife and my mother-in-law* (1915), de Hill

Fonte: HILL, Ely. *My wife and my mother-in-law* (1915). Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Youngoldwoman.jpg>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

Esses quadros visam não a iludir, mas a desiludir o receptor quanto à crença em uma única perspectiva — uma única realidade — mostrando-lhe como os diferentes coexistem. No entanto, vê-se sempre uma imagem primeiro, não necessariamente a que é vista primeiro por outra pessoa. Isso ocorre porque a tendência é realizar o processo cognitivo de formação e percepção das imagens rapidamente, considerando as informações que já existem armazenadas no cérebro.

Se, depois de enxergar a primeira imagem, não há ou não se percebe um novo ângulo a ser explorado pelo olhar, perde-se o interesse por ela. O contrário ocorre quando há e percebe-se uma nova perspectiva, uma nova realidade: o receptor é atraído pela necessidade de um olhar mais atento e suspensivo, precisa-se suspender muitas das informações do real que já haviam sido armazenadas na mente, isso tem de ser feito para enxergar o inusitado. E, então, quando se consegue alcançar a dimensão da coexistência das múltiplas e diferentes realidades, o receptor continua instigado em buscar um significado completo da imagem que parece estar sempre na iminência de mostrar-se para ele.

Nesse momento de espera por uma revelação, chega-se próximo de como se propõe que deva ser a leitura da narrativa fantástica, em uma perspectiva de suspensão do juízo. Chega-se à isostenía, portanto próximo da epoché, posturas dos cétricos antigos. A isostenía, que postula a equipolência e a equipotência das teorias, representa, no movimento da postura cétrica, o passo seguinte à diaphonía, ou seja, à percepção do conflito entre as teorias, que é o passo seguinte ao primeiro dos passos, a zetésis, a saber, a própria procura, a busca interminável por uma teoria, por uma verdade. A epoché, o centro do ceticismo, o momento de suspensão do juízo, mostra-se o passo seguinte à diaphonía; ela é seguida por mais três passos até chegar à brandura, à suavidade, à praótes: a afasia, quando se fala o menos possível para fugir de asserções, a ataraxia, quando se atinge a tranquilidade intelectual, e a adiaphoria, quando assumimos a indiferença frente às oposições e contradições do mundo.

O mesmo processo ocorrido com as figuras é realizado na leitura de um texto em que se exalta a dúvida, elevando-a à condição de existência da estética apresentada. Isso é o que ocorre na literatura fantástica. A decodificação linguística também é um processo cognitivo e, como tal, também considera as informações já existentes no cérebro. Se forem emitidas análises-julgamentos a respeito de um texto sem que antes se suspenda o juízo pelo máximo de tempo possível, tende-se a cometer graves erros de interpretação precipitada e/ou parcial.

De igual forma, se forem emitidas análises-julgamentos a respeito de uma imagem de ilusão de ótica sem que antes se suspenda o juízo pelo máximo de tempo possível, tende-se a considerar a existência unívoca da obra, ignorando-se a(s) outra(s) possibilidade(s). Segundo

essa recepção, a ilusão de ótica não existe, pois ela manifesta-se na coexistência ambivalente de duas ou mais possibilidades, não sendo possível optar por uma única perspectiva, por uma única interpretação. Assim, essa manipulação estética da imagem existe como forma específica de expressão artística enquanto o receptor mantém-se em uma postura de suspensão do juízo, não optando por uma *ou* outra possibilidade, mas por uma *e* outra, permitindo a proliferação da dúvida e, por conseguinte, de interpretações, mas sempre sem fechar-se em uma, a fim de que não se feche a obra, fechando-se em uma interpretação, encerrando-se, portanto, o efeito de ilusão.

Ocorre, com o fantástico, o mesmo: ao abandonar-se a postura de suspensão do juízo, encerra-se o efeito de fantástico, e, desse modo, o gênero deixa de existir na narrativa. Trata-se, portanto, não de suspender o juízo pelo máximo de tempo possível, mas por todo o tempo, pois disso depende a existência do fantástico. Na ilusão de ótica, é possível vislumbrar uma e outra possibilidade, porém, na narrativa fantástica, as possibilidades de interpretação existem tão somente no campo da especulação, apenas enquanto possibilidades, não é possível vislumbrar nenhuma delas, pois dessa ausência — falta de preenchimento do sentido, lacuna, imprecisão — depende o efeito de fantástico, a indecisão comum a leitor e personagem frente à ocorrência de um evento inesperado e inexplicável, não definindo a explicação nem a natureza referentes a ele.

#### 1.3.4 Presença-ausência<sup>10</sup>

[...] *a narração fantástica* [...] *enuncia a realidade daquilo que representa: condição própria da narração que intui o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo.*  
(BESSIÈRE *apud* CESERANI, 2006, p. 64-65, grifos nossos)

---

<sup>10</sup> Presença-ausência é uma relação que define quando a ausência desestabiliza a criação de sentido e cria o efeito de presença. A experiência estética não está limitada ao fornecido em presença, e intensifica-se quando propiciada pela ausência, que gera conflito com o presentificado, promovendo tensão e movimentação na criação de um efeito de presença do ausente. Gumbrecht, em *Produção de Presença*, propõe uma nova percepção da experiência estética, compreendida como “experiência vivida”, a qual está relacionada a permitir-se ser afetado — tocado — pelas substâncias. Nessa circunstância, presença e sentido existem, e seus efeitos manifestam-se e relacionam-se, mas é necessário reduzir a importância dada ao sentido para atentar à presença. É preciso aceitar a perda do domínio, a perda do domínio do sentido, para recuperação da dimensão espacial e corpórea da existência humana, vivenciando as sensações por meio dessas dimensões, na simultaneidade de sentido e presença. A experiência estética dá-se como a experiência vivida pela afetação, por ser tocado, e esse toque gerar movimentação, agitação, conturbação, transformação.

O fantástico é um gênero em que há a exaltação da dúvida, da ausência de certezas restritivas de sentido, de criação de sentidos de realidade e imaginação. Entretanto, trata-se desta postura frente a um elemento sobrenatural, faz-se necessária a presença deste elemento, de forma explícita ou implícita, em presença ou ausência, esta última capaz de tornar ainda mais presente o elemento, intensificando a sua existência, ou senso de realidade, como se pode perceber na figura a seguir, a qual se refere à ausência de um elemento natural.



Figura 4 - *What happens if we leave Afghanistan* (2010), de Jodie Bieber

Fonte: BIEBER, Jodie. What happens if we leave Afghanistan. *Time*, Nova Iorque, v. 176, n. 6, capa, 9 ago. 2010. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/0,9263,7601100809,00.html>>. Acesso em: 9 jul. 2012.

A mesma intensificação de existência pela ausência que surpreende ocorre com relação ao elemento sobrenatural. *O que muito se evita se convive*, como se pode parafrasear de *Grande Sertão Veredas* — “Quem muito se evita, se convive” (GUIMARÃES ROSA, 2006, p. 5). A ausência pode revelar mais presença que esta propriamente dita. A presença pela negativa se mostra mais perturbadora e, por isso, mais inquietante, despertando uma necessidade de romper com o silêncio, deixar transbordar o caos, a desorganização dada pelas incertezas ao mundo — as certezas o organizam e definem —, mas há a simultânea necessidade de manter a paralisia de sentidos frente à presença, para permanecer sendo afetado por sua performance. É o que se esclarece no quadro de ilusão de ótica, já comentado, dos pontos pretos e brancos (figura 1).

Repare como não há pontos pretos, mas eles se mostram mais ao nosso olhar — tornando-se mais presentes — do que se houvesse em realidade, pois, mostrando-se em

ausência, tornam-se instigantes, aguçando o debruçar do receptor por sobre a obra. Disso, decorre um turbilhão de sentidos (de interpretações) que entram em movimento e confundem-se e chocam-se, mas não se anulam ainda que opostos, antes potencializam a presença, também presentificadora da ausência — na medida em que foi esta o motor para conturbação da zona de conforto da percepção e, por conseguinte, do pensamento.

O mesmo acontece com a foto “What happens if we leave Afghanistan” (figura 4) — “O que acontece se deixarmos o Afeganistão”. A ausência do nariz torna-o mais notório e atribui-lhe maior intensidade e sentido. A valorização dá-se pela negativa, *não nariz*.

A negativa é preenchida de mais sentido que a afirmativa e gera maior tensão entre sentido e presença. O efeito de presença dá-se pela ausência *presentificante* de um nariz, a presença do não nariz; mais que isso, tal presença advinda de uma cultura oriental em uma cultura ocidental, porém isso não importa a este estudo, o que interessa agora é o nariz e o não nariz, importa o efeito de presença.

No fantástico, essa oscilação promove a hesitação; são necessárias contradições para entre elas deslocar-se por meio de incertezas e dúvidas. Iser destaca esse movimento no fantástico considerando a relação entre o real e a fantasia.

A fantasia reorganiza e inverte o real mas dele não escapa: ela existe em uma relação parasitária e simbiótica com o real. O fantástico é incapaz de existir independentemente do mundo ‘real’ que parece considerar tão desoladamente finito [...]. **Pela negação, o mundo atual está constantemente presente na fantasia** [...]. A fantasia é o que não poderia ter acontecido; ou seja, o que não pode acontecer, o que não pode existir — o subjuntivo-negativo, o ‘não-pode’, ou o ‘não-poderia’, constitui na verdade o prazer principal na fantasia [...]. (ISER, 1996b, p. 277, grifo nosso)

O real e a fantasia, a imaginação, relacionam-se de modo dialético em um mostrar-se por meio do “outro”, na negação do “outro” a si — de igual forma ocorre quanto à identidade dos sujeitos. A tensão/oscilação entre os efeitos de sentido e de presença provoca instabilidade e desassossego no confronto com o objeto estético, e tem-se a experiência estética. Esta é imprevisível — não se pode determinar quando, como ou com qual intensidade vá ocorrer, ou se vai ocorrer —, inapreensível e efêmera. Eis a epifania de que nos fala Gumbrecht. Eis a maneira pela qual ocorre o fantástico.

O fantástico é um gênero epifânico, que se realiza na hesitação, este é o efeito da afetação deste objeto estético.

[...] como a fantasia é objetivada por sua tematização e constitui a realidade do impossível, ela provoca no leitor uma divisão latente de consciência. Daí derivam dois tipos de literatura fantástica: um, que mediante a retórica e a psicologia dá ao leitor uma dose homeopática da divisão imposta, de modo que essa possa ser mantida; e um outro, em que o fantástico incorpora uma “ruptura com a ordem dominante, a irrupção do inadmissível nas leis inalteráveis do cotidiano”, de modo que o leitor é levado à “hesitação” [GOTTLIECH, 1962, p. 308] (*Unschlüssigkeit*). Em um caso, trata-se de ocultar a divisão, em outro, de esquivar-se dela (*ausspielen*). (ISER, 1996b, p. 283, grifos do autor)



Neste estudo, considera-se sempre o segundo tipo. Este se trata propriamente do processo observado no jogo da ambiguidade. Este é outro elemento relevante no fantástico, que, no entanto, não se distancia do elemento anteriormente tratado, a dúvida. O fantástico, portanto, pode ser entendido também como um gênero da ambiguidade. Este mecanismo de organização do discurso, fugindo à expressão categórica, assemelha-se, em seu efeito, à aparente confusão causada ao receptor por um quadro de ilusão de ótica — o que já foi analisado.

### 1.3.5 Ambiguidade

O conceito de ambiguidade está relacionado a sentidos apresentados de forma obscura, difusa, bem como à simultaneidade de sentidos contrários ou contraditórios, e ao efeito de dúvida, incerteza, indecisão e hesitação que produz. Este é o elemento que permite à obra seu caráter aberto, pois engendra polissemia e ambivalência ao texto. A ambiguidade está relacionada à coexistência de contrários, enquanto a polissemia, à manifestação de muitos sentidos, e a ambivalência, à igual intensidade atribuída aos sentidos, mesmo que contrários.

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica. Mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos assim confrontados anule o outro, o gênero tenta suscitar e manter por todas as formas o debate sobre esses dois elementos cuja coexistência parece, a princípio, impossível. A ambigüidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artificios para nele a conservar. (FURTADO, 1980, p. 35-36)

A ambiguidade funciona como um mecanismo de indeterminação capaz de proporcionar incerteza e dúvida, o que possibilita a hesitação. “É, portanto, a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos, até porque, noutros planos, as divergências entre eles são quase sempre bem menos profundas” (FURTADO, 1980, p. 40). Ao fantástico, para sua permanência, cabe o desafio duplo de propiciar e manter a ambiguidade no texto e no leitor.

Um texto só se inclui no fantástico quando, para além de fazer surgir a ambigüidade, a mantém ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. [...] Longe de ser o traço distintivo do fantástico, a hesitação do destinatário intratextual da narrativa não passa de um mero reflexo dele, constituindo apenas mais uma das formas de comunicar ao leitor a irresolução face aos acontecimentos e figuras evocados. (FURTADO, 1980, p. 40-41)

Entre o real e o sobrenatural ou o elemento insólito, o leitor não pode optar por um ou outro caminho de interpretação.

[...] o fantástico mantém uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição delas. Assim, o traço distintivo fundamental deste género perante os que lhe estão próximos consiste no facto de **evocar e manter uma atitude dubidativa, perplexa e, sobretudo, ambígua**, perante o metaempírico. Tal característica radica até certo ponto no facto de o fantástico haver tomado forma várias décadas após o estranho. [...] Assim, desde o tipo de metaempírico evocado pela obra, tudo nela existe, se articula e organiza em função de um objectivo primordial: criar e manter até ao final da acção, levando-a a perdurar após a leitura, a ambiguidade inerente ao fantástico. (FURTADO, s/d, grifo nosso)

A hesitação é possibilitada em virtude da ambiguidade. O fantástico “define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 1975, p. 37). A ambiguidade é inerente à narrativa e ao olhar do leitor, de tal modo que a dúvida, a incerteza, a hesitação e a ambiguidade podem permanecer em cena mesmo depois de terminada a narrativa. Esta apenas termina, não se encerra, não se fecha, mantém-se aberta, fazendo proliferar seus traços distintivos de permanência: dúvida, incerteza, hesitação e ambiguidade.

“‘Cheguei quase a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 1975, p. 36). Por meio da ambiguidade, o fantástico produz a dupla hesitação, pois o leitor também experiencia essa postura marcada na narrativa e no personagem, ainda que pela não hesitação deste, afinal a ausência de incerteza do personagem frente ao evento insólito ou sobrenatural também pode presentificar a hesitação, e intensificá-la no leitor, não a excluindo do efeito de fantástico.

### 1.3.6 Dupla hesitação

O modo fantástico, na diferenciação que faz Furtado entre modo e género fantástico, refere-se à gama de literaturas do sobrenatural, da qual o fantástico também faz parte. No entanto, este género destaca-se por seu carácter inacabado. Ele é construído também no processo de leitura. Ao autor, cabe deixar a obra por fazer, por compreender, assim, ele não cria lastros de interpretação por uma ou outra natureza de explicação ao narrado, não direciona a interpretação para a perspectiva natural nem para a sobrenatural. Em outras

palavras, trata-se das condições necessárias para que se instaure o efeito de fantástico. Isso se refere às três condições descritas por Todorov para que se desenvolva o gênero fantástico.

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (TODOROV, 1975, p. 38-39)

Dentre as três condições, a hesitação do leitor recebe destaque, sabendo-se que, para ocorrer, faz-se necessário o esforço do autor em manter um equilíbrio tenso (em agitação, movimento), entre as duas naturezas envolvidas, real e sobrenatural.

O mecanismo da dupla hesitação refere-se à postura, comum a personagem e leitor, de hesitação perante o insólito ou sobrenatural que se instaura na narrativa. Sem a hesitação, não há chances de haver o gênero fantástico, mas, na presença dela, este tem uma chance dentre três, sabendo-se que ele “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 1975, p. 47). Se o leitor hesita quanto à natureza dos eventos estranhos narrados, tem-se o efeito de fantástico, que pode ou não se desfazer. A permanência desse gênero evanescente depende da manutenção e permanência da hesitação.

A hesitação é uma postura fundamental à constituição do gênero fantástico, e ela ocorre em duplicidade, mais uma dentre muitas outras promovidas pelo caráter incompleto da obra, que então dá margem ao aparecimento do duplo. A particularidade desta manifestação dual quanto a leitor e personagem dá-se pela intensificação da hesitação indispensável à permanência do fantástico, que em níveis avançados de leitura deve perdurar mesmo depois de lidas todas as linhas de produção do autor. Este gera o ambiente de hesitação — dela e para ela — que é o entrelugar no qual o fantástico toma forma, e mostra-se ao leitor como em um convite à criação.

É fundamental a hesitação do leitor, enquanto “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). A postura hesitante desenvolve-se primeiro no personagem e depois no leitor, que, ao identificar-se com o personagem, tem sua atitude perante o texto e os eventos narrados modificada. Mas a hesitação do personagem não é indispensável, como Todorov afirma, essa é uma condição que pode não ser atendida. A narrativa também está imbuída do espírito de hesitação e, se o leitor identifica-se nela e, dela, absorve a forma de

deslocar seu olhar pelo texto, tem-se também, por conseguinte, a hesitação necessária à manifestação do gênero fantástico.

Toma-se por dupla hesitação a hesitação comum a personagem e leitor, mas desconsidera-se a comum a texto e leitor como tão relevante e presente como a primeira. Na presença da hesitação do personagem, tem-se a dupla hesitação, comum a ele e à narrativa, com a qual ele identificou-se. Esse é o processo anterior à hesitação comum a personagem e leitor, que não deixa de ser a hesitação comum a texto e leitor, uma vez que o personagem compartilha da hesitação transmitida a ele pela narrativa. Desse modo, na ausência da hesitação do personagem, permanece a hesitação inerente ao texto; caso contrário, já se tornaria inviável a existência do fantástico; para que o gênero se dê, faz-se necessário o esforço primeiro do autor para instaurar o espaço propício à hesitação. E, se a hesitação está presente no texto, tem-se a possibilidade de identificação do leitor com essa postura e, em razão disso, de adoção dela. Então, tem-se uma dupla hesitação, embora o duplo seja outro, diferente do usualmente reconhecido; o texto, em sua estética narrativa, também é um duplo do leitor.

Na narrativa fantástica, tem-se a instauração do efeito de fantástico enquanto permanece o olhar do leitor de suspensão do juízo quanto ao insólito ou sobrenatural narrado. De forma que o fantástico é mais que uma literatura do sobrenatural, é uma literatura do sobrenatural que exige uma postura do leitor, a qual pode ser ou não comum ao personagem para que se constitua, mas é necessário que possa ser identificada em algum aspecto da narrativa, até mesmo na sua estética, para que o leitor possa, nesse elemento, refletir a sua imagem e absorver essa postura. Da intensidade desse processo de identificação e espelhamento no duplo percebido, dependerá a permanência ou não do efeito de fantástico, e, conseqüentemente, do gênero fantástico.

O fantástico, segundo Todorov, “implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’” (TODOROV, 1975, p. 38). Trata-se de um gênero aberto ao leitor, para que este também empregue seu espírito criativo, atuando também como coautor, pois dele dependerá a manutenção da postura hesitante frente ao texto, e, desse modo, a conservação da ausência de respostas, da incerteza, da oscilação, da dúvida, da ilusão, da presença-ausência, da ambigüidade e da dupla hesitação.

Da postura do leitor, de sua atitude como coautor, dependerá a permanência ou esfacelamento do efeito de fantástico na narrativa, o que faz com que o texto resvale pelo

maravilhoso ou pelo estranho. Isso exprime o caráter do fantástico como um gênero do equilíbrio do deslocamento. Quanto a essa percepção, Furtado afirma que o fantástico é:

Uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil [...] é da rigorosa manutenção desse equilíbrio, tanto no plano da história como no do discurso, que depende a existência do fantástico na narrativa. (FURTADO, 1980, p. 15)

Se a obra é desequilibrada em uma ou outra perspectiva de interpretação do leitor quanto à natureza real ou sobrenatural dos eventos narrados, tem-se outro gênero. O fantástico, enquanto gênero, consiste em uma integração da obra com a experiência do leitor, ligação que é realizada por meio da hesitação estruturada no texto (de modo que ele comporte a hesitação e a impossibilidade de explicação dos acontecimentos narrados), propiciada ao leitor implícito e sentida pelo leitor empírico (real).

O Fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador). A percepção desse leitor implícito está inscrita no texto com a mesma precisão com que o estão os movimentos das personagens. (TODOROV, 1975, p. 37)

Assim, “o fantástico se define como uma *percepção* particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 1975, p. 100, grifo do autor). E, na dupla hesitação, comum a leitor e texto, com ou sem a presença do personagem como facilitador e intensificador, reside o cerne desse gênero que se realiza no leitor, dependendo da maneira pela qual este, enquanto uma espécie de coautor, dá sentido à narrativa.

## **2 O LEITOR DO VAMPIRO: UM OLHAR (PARA O) FANTÁSTICO**

As narrativas do gênero fantástico são caracteristicamente obras abertas. Isso é possibilitado pela estética cuja marca é a hesitação. Frente a essa conjuntura, o leitor é convidado à condição de a(u)tor na e da obra. Ele, como ator, identifica-se com o personagem cuja marca seja a postura igualmente hesitante — caso haja a presença desse personagem —, e, como autor, sendo, na verdade, um coautor, atua sobre a indecidibilidade do gênero, mantendo-a ou não.

Dessa forma, o fantástico é um gênero que, para existir, depende de um tipo de perspectiva a ser lançada, pelo leitor, sobre a narrativa apresentada. Dependendo desse olhar lançado para o fantástico, tem-se a permanência do gênero, se o leitor mantém uma postura hesitante, ou o seu desmantelamento, o que deságua no estranho ou no maravilhoso, se o leitor opta por uma natureza de explicação aos eventos insólitos ou sobrenaturais narrados.

Para o fantástico, faz-se necessário um olhar, como a sua estética narrativa, marcado pela indecidibilidade, a hesitação.

### **2.1 O leitor de literatura fantástica, o coautor do gênero**

A leitura — e aqui sempre é de texto literário — é um processo que não se encerra nos signos decodificados. Inicialmente, trata-se de reconhecer e decifrar o código de comunicação, porém, torna-se, cada vez mais, um trabalho de reflexão, pois a compreensão do texto passa a ser o objetivo. Isso significa reconhecer (identificar) e estabelecer (ação decorrente da leitura e que pode ser exterior ao texto) uma teia de referências e inferências, com elementos internos ou externos ao texto. Dessa maneira, a leitura ganha uma nova e mais ampla dimensão, (re)significando o texto e o mundo do leitor; a leitura do livro se expande para a leitura do mundo do leitor.

Quanto aos tipos de leitor ao longo de diversas conjunturas históricas da humanidade, Lucia Santaella, em uma análise que considera as transformações históricas que influenciam o sujeito e a sua prática no mundo, destaca o leitor contemplativo (meditativo), o movente (fragmentado) e o imersivo (virtual).

O primeiro, contemplativo (meditativo), refere-se ao leitor que se empenha em sua prática de modo solitário, íntimo e pessoal, ditando o tempo de sua leitura conforme sua experiência e reflexão com e a partir da obra. Seu tempo de dedicação à leitura não é apressado, em uma tentativa de otimizá-lo; dá-se o tempo necessário ao desenvolvimento e amadurecimento das ideias. A leitura não tem um objetivo pré-estabelecido que, logo que satisfeito, torna desnecessária a continuação de sua prática; espera-se do texto que ele gere todas as possibilidades de (re)significação que pode gerar, naquela leitura, ao texto e ao mundo e, para isso, o leitor precisa estar atento a si e ao texto.

O segundo, movente (fragmentado), refere-se a um leitor intermediário, entre o tipo que o precede e o que o sucede, e trata-se daquele que lê tudo e lê nada, pois seus olhos são ágeis e captam tudo, no entanto falta-lhe o tempo necessário à reflexão, fundamental à assimilação e, posteriormente, apropriação de aspectos do objeto lido, que não necessariamente é um escrito, pode ser imagens, gestos, expressões, entre outras possibilidades; trata-se do “leitor treinado nas distrações fugazes e sensações evanescentes cuja percepção se tornou uma atividade instável, de intensidades desiguais” (SANTAELLA, 2004, p. 29).

O terceiro, imersivo (virtual), refere-se ao leitor dos novos medias, traçando seu próprio caminho por uma teia de incontáveis caminhos entrecortados por enlaces dos mais diversos aprofundamentos de tópicos de um assunto, e seu espaço de ação é a internet, por onde se desloca “entre nós e conexões alíneas pelas arquiteturas líquidas dos espaços virtuais” (SANTAELLA, 2004, p. 11).

O leitor de literatura, a priori, deve ser o meditativo, que contempla toda a complexidade do objeto; não apenas olha, mas inspeciona.

Envolve não apenas a visão e percepção, mas inferência, julgamento, memória, reconhecimento, conhecimento, experiência e prática. [...] Ler, então, não é um processo automático de capturar um texto como um papel fotossensível captura a luz, mas um processo de reconstrução desconcertante, labiríntico, comum e, contudo, pessoal. (MANGUEL, 1997, p. 49-54)

A literatura é basicamente arte expressa por palavras, o que de básico não tem nada, afinal importa mais o “como” do que o “quê” ela expressa — como é reiterado por muitos estudiosos da literatura; sua relevância não está na importância (conferida socialmente) de seu tema, “a função poética é a que coloca o acento sobre a própria ‘mensagem’” (TODOROV, 1978, p. 18). De modo que Todorov afirma: “A literatura é uma linguagem não instrumental e o seu valor reside nela própria” (TODOROV, 1978, p. 18). Entretanto, sua realização manifesta-se na interação com o leitor.

Pode-se dizer que o texto é um dispositivo potencial baseado no qual o leitor, por sua interação, constrói um objeto coerente, um todo. [...] O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura. [...] Como em Ingarden, o texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura. A literatura tem, pois, uma existência dupla e heterogênea. Ela existe independentemente da leitura, nos textos e nas bibliotecas, em potencial, por assim dizer, mas ela se concretiza somente pela leitura. O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor. [...] O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o *texto instrui* e o *leitor constrói*. Em tal texto os pontos de indeterminação são numerosos como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura. (COMPAGNON, 1999, p. 149-150, grifos do autor)

Como a metáfora de Sartre indica, “o objeto literário é um estranho pião que só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é preciso um ato concreto que se chama leitura e ele só dura enquanto essa leitura puder durar” (SARTRE *apud* COMPAGNON, 1999, p. 148). Para que se realize, a literatura precisa ser compreendida em sua dimensão estética, e isso demanda tempo de apreensão, assimilação e, se ocorrer, apropriação. “O processo de leitura define-se como a concretização do objeto artístico (obra) em objeto estético (texto)” (AGUIAR, 1996, p. 29).

A questão que se interpõe a este estudo é se o leitor de literatura fantástica seria o mesmo da literatura de modo geral, o leitor contemplativo (meditativo), ou, se, sendo ele um sujeito marcado pelo descentramento e a fragmentação, seria, por analogia de termos, o segundo tipo de leitor, o movente (fragmentado).

Embora a literatura fantástica seja uma narrativa do entrelugar, marcada pelo descentramento e pela incerteza, o seu tipo de leitor não difere daqueles dos outros tipos de textos literários. Como obra de arte que é, para ser percebida em sua dimensão estética e, portanto, manifestar-se efetivamente enquanto literatura, continua sendo-lhe necessário o leitor do tipo contemplativo. E ainda que vista como uma literatura menor porque de entretenimento, a narrativa fantástica não é simplista em sua construção estética e exige um leitor duplamente atento e participativo, como é analisado a seguir quanto ao papel dele na construção de sentido (interpretação) e na do gênero (coautoria), ambas as ações marcadas pela hesitação.

Como dizer, então, que este é um processo passivo? Independente do gênero, ler requer compreensão e atribuição de sentido, ao texto e ao mundo. Assim, o livro não é o mesmo após o contato com o leitor, e este também é afetado pelo contato com aquele. De modo que, no leitor, percebe-se a construção do conhecimento intelectual e identitário, e, no livro, a sua (re)significação como objeto estético.

A leitura é o esforço marcado pelo reconhecimento e a criação de sentidos; é a relação desenvolvida a partir da tríade autor, texto e leitor. O autor produz o enredo e os elementos



que o compõem, mas o leitor é quem atribui existência de objeto estético ao texto. Na medida em que este se manifesta enquanto obra inacabada e aberta, mostra-se aos inúmeros olhares interpretativos, que não estão fadados à prisão de uma interpretação uníssona guiada pela voz de autoria, antes o leitor interage com o texto e o autor implícito dando muito de si e tomando muito deles. As experiências do leitor estão imbricadas à sua prática, bem como as do autor estiveram e permanecem em traços da narrativa.

A partir da relação dialética entre autor, texto e leitor, tem-se a construção de sentido, de modo que a obra torna-se arte, produz um efeito estético, o qual ocorre de tantas maneiras quantos forem os leitores, e tantas quantas forem as leituras, pois um mesmo leitor, ao recolocar-se frente a um texto, será, na verdade, outro e, em vista disso, sua prática será diferente, (re)significando a si e ao texto de outra maneira.

A respeito da leitura, Borges disse:

[...] uma biblioteca é um laboratório mágico onde vivem muitos espíritos encantados. Eles despertam, quando chamados. Fechado, um livro é literal e geometricamente um volume, uma coisa entre outras. Quando um livro é aberto e se encontra com o seu leitor, então ocorre o fato estético. Deve-se acrescentar que um mesmo livro muda em relação a um mesmo leitor, já que mudamos tanto. Voltamos à minha citação predileta, somos o rio de Heráclito. [...] Porque também o texto é o rio mutável de Heráclito. (BORGES, 1983, p. 119)

Nessa reflexão, o autor trata da leitura de modo geral, independente de gênero, e destaca que o ato de ler é um processo de criação de sentidos. Do entrecruzamento de leitor, autor e texto, cabe ao primeiro a tarefa de (re)significação dos sentidos de modo a instaurar o fato estético. Mas esse processo é diferente em cada conjuntura.

Em outra ocasião de publicação, esse pensamento é retomado da seguinte forma:

[...] uma biblioteca é um gabinete mágico em que há muitos espíritos enfeitados. Despertam quando os chamamos; enquanto não abrimos um livro, esse livro, literalmente, geometricamente, é um volume, uma coisa entre as coisas. Quando o abrimos, quando o livro dá com seu leitor, ocorre o fato estético. E, cabe acrescentar, até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos, já que somos (para voltar a minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o homem de hoje não será o de amanhã. Mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito. (BORGES, 1999, p. 284)

Esse rio faz referência ao recorrente construto teórico de Heráclito, que afirma: “A única constante é a mudança”; “Nada é permanente, a não ser a mudança”; “Tudo flui, nada persiste nem permanece o mesmo”. E na metáfora do rio, tem-se: “Nós não podemos nunca entrar no mesmo rio, pois como as águas, nós mesmos já somos outros”; “O homem que volta ao mesmo rio, nem o rio é o mesmo rio, nem o homem é o mesmo homem”.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> As citações deste parágrafo referem-se a expressões de Heráclito que foram extraídas de: PENSADOR.INFO. Pensamento de Heráclito. Em: <[http://pensador.uol.com.br/pensamento\\_de\\_heraclito/](http://pensador.uol.com.br/pensamento_de_heraclito/)>. Acesso em: 13 out. 2012.

Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio, pois quando nele se entra novamente, não se encontra as mesmas águas, e o próprio ser já se modificou. Assim, tudo é regido pela dialética, a tensão e o revezamento dos opostos. Portanto, o real é sempre fruto da mudança, ou seja, do combate entre os contrários.<sup>12</sup>

E “o leitor é o rio de *Heráclito*, assim como o texto” (GUIDIO, s/d, grifo do autor), eles são como água do mesmo e diferente (leia-se: outro) rio, como duplos que são. No entanto, estão sempre em mudança, em constante transformação. Após a leitura, nenhum dos dois é como era antes.

Essa metáfora fica clara ao observar o famoso atrativo turístico próximo à cidade de Manaus, o Encontro das Águas (tombado patrimônio cultural do país pelo Instituto do Patrimônio Histórico Nacional). A confluência dos rios Negro e Solimões é algo que surpreende, pois as águas deles correm lado a lado por quilômetros sem que se misturem. Esse fenômeno natural é explicado a partir das diferenças químicas e físicas, quanto a densidade, temperatura e velocidade desses rios. Quando suas águas fundem-se, mudam de nome e formam o rio Amazonas.<sup>13</sup> Essa relação não é diferente da existente entre os rios leitor e texto. Suas águas encontram-se na leitura, onde suas contradições tornam-se mais evidentes e intensas, e interagem em um movimento de desarmônico equilíbrio. Porém, após a leitura, período de contato e tensões de suas contradições, já não se sabe mais de onde vieram as águas. Logo, depois da leitura, por um processo de individuação, livro e leitor já não se desassocia mais, sabendo-se que estes nunca mais serão os mesmos, como rios que são.

No prefácio da primeira edição de “O ato da leitura”, Iser enfatiza a relevância da leitura:

Como o texto literário só produz seu efeito quando é lido, uma descrição desse efeito coincide amplamente com a análise do processo da leitura. Por isso, a leitura encontra-se no centro das reflexões seguintes, pois nela os processos provocados pelos textos literários podem ser observados. Na leitura acontece uma elaboração do texto, que se realiza através de um certo uso das faculdades humanas. Desse modo, não podemos captar exclusivamente o efeito nem no texto, nem na conduta do leitor; o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura. (ISER, 1996a, p. 15)

Entretanto, o gênero fantástico exige ainda mais desse leitor, exige-lhe uma postura de (re)significação de modo a instaurar o efeito de fantástico e, ainda, mantê-lo para que haja a permanência do gênero. Isso se refere à função do leitor como coautor do gênero.

A análise desse papel de coautoria do leitor é feita adiante. Antes disso, faz-se necessário compreender as especificidades do tipo de leitor do fantástico e da prática deste, revisando, para isso, alguns conceitos e termos relacionados à figura do leitor.

<sup>12</sup> PENSADOR.INFO. Pensamento de Heráclito. Disponível em: <<http://pensador.uol.com.br/frase/OTY1MTA3/>>. Acesso em: 13 out. 2012.

<sup>13</sup> As informações articuladas sobre os rios Negro e Solimões foram extraídas de: Franzinelli (2011); e Assayag (2010).

Quanto aos estudos desta figura, Umberto Eco destacou:

Nas últimas décadas impôs-se uma mudança de paradigma em relação às discussões críticas precedentes. Se em clima estruturalista privilegiava-se a análise do texto como objeto dotado de caracteres estruturais próprios, passíveis de serem descritos através de um formalismo mais ou menos rigoroso, em seguida a discussão passou a ser orientada para uma pragmática da leitura. Do início dos anos sessenta em diante, multiplicaram-se, assim, as teorias sobre o par Leitor-Autor, e hoje temos, além do narrador e do narratário, narradores semióticos, narradores extraficcionais, sujeitos da enunciação enunciada, focalizadores, vozes, metanarradores e, depois, leitores virtuais, leitores ideais, leitores-modelo, superleitores, leitores projetados, leitores informados, arquiteitores, leitores implícitos, metaleitores e assim por diante. (ECO, 2010, p. 1)

Nesse trecho, tem-se a explicitação da inviabilidade de tratar deste tema abarcando-o por completo. Embora:

A assertiva subjacente a cada uma dessas tendências é: o funcionamento de um texto (mesmo não verbal) explica-se levando em consideração, além ou em lugar do momento gerativo, o papel desempenhado pelo destinatário na sua compreensão, atualização, interpretação, bem como o modo com que o próprio texto prevê essa participação. (ECO, 2010, p. 2)

De modo que, a fim de entender a que tipo de leitor faz-se referência neste estudo ao relacioná-lo com o personagem vampiro e, então, afirmar seu caráter de transformado após tal contato, no presente trabalho discute-se a figura do leitor implícito desenvolvida por Iser a partir da ideia de autor implícito de Wayne Booth. Essa figura do leitor é também articulada à do leitor real.

Entende-se que o leitor implícito a que Iser refere-se, distinguindo-se do leitor real, é propriamente aquele que, na literatura fantástica, exerce função ativa não apenas na (re)significação, mas na atribuição de identidade ao gênero, pois é isso que o autor espera desse leitor específico, pensado antes mesmo do momento de recepção do texto.

Outro teórico a ser considerado nesta etapa do estudo é Umberto Eco. Porquanto a teoria de Iser e Eco aproximam-se em muitos pontos, muitos termos apresentam pontos de congruência, sobretudo, respectivamente: leitor implícito/leitor-modelo e repertório/enciclopédia, além da noção de vazio que dá procedência à teoria dos espaços vazios, de Iser, e à da obra aberta, de Eco.

Wolfgang Iser, na teoria dos espaços vazios, postula a existência de lacunas no texto a serem preenchidas pelo leitor na sua prática, de modo a tornar o leitor partícipe da construção de sentido do texto.

Como interrupção da coerência do texto, os vazios se transformam na atividade imaginativa do leitor. Alcançam desta maneira o caráter de uma estrutura auto-reguladora, à medida que convertem o que subtraem em impulso para a consciência imaginante do leitor: o ocultado transparece pelas representações. (ISER, 1979, p. 120)

O leitor participa tornando evidente aquilo de si que ocupa o vazio daquilo do autor que no texto está omitido; ele “chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente” (PESSOA,

1986, p. 314). Porém, ainda não se pode falar em uma coautoria, apenas em um espírito de colaboração, como é analisado adiante ao tratar em específico da questão da coautoria praticada pelo leitor, uma particularidade do leitor do gênero fantástico. O leitor preenche as lacunas do texto, articulando perspectivas.

O texto é um sistema de combinações e assim deve haver também um lugar dentro do sistema para aquele a quem cabe realizar a combinação. Este lugar é dado pelos vazios [...] no texto, que assim se oferecem para a ocupação pelo leitor. Como eles não podem ser preenchidos pelo próprio sistema, só o podem ser por meio doutro sistema. Quando isso sucede, se inicia a atividade de constituição, pela qual tais vazios funcionam como um computador central da interação do texto com o leitor. Donde, os vazios regulam a atividade de representação [...] do leitor, que agora segue as condições postas pelo texto. [...] Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. (ISER, 1979, p. 91)

Os vazios são como “‘articulações do texto’, pois funcionam como as ‘charneiras mentais’ das perspectivas de representação e assim se mostram como condições para a ligação entre os segmentos do texto” (ISER, 1979, p. 106). O sentido do texto é construído no processo de interação entre o texto e o leitor, na leitura. “À medida que os vazios indicam uma relação potencial, liberam o espaço das posições denotadas pelo texto para os atos de projeção [...] do leitor” (ISER, 1979, p. 106).

Iser alude à metáfora do viajante como forma de conceber o ato da leitura, que é um processo de projeção individual. Nessa perspectiva, o leitor é quem preenche, a seu modo, com maior ou menor grau de consciência a respeito de sua prática, as lacunas deixadas pelo autor no texto. O leitor empírico é um viajante que se desloca pelo texto formando um itinerário coerente, alterando o seu ponto de vista conforme o seu percurso, no qual é atravessado pelas perspectivas presentes no texto.

Um exemplo característico é a metáfora da diligência usada por Fielding e mais tarde por Scott e seus discípulos: o leitor é estilizado como viajante que, através do romance, empreende uma viagem difícil, a partir de seu ponto de vista flutuante. É evidente que ele combina, em sua memória, tudo que vê e estabelece um padrão de consistência, cuja confiabilidade depende parcialmente do grau de atenção que manteve em cada fase da viagem. Em nenhum caso, porém, a viagem inteira é disponível para o leitor a cada momento. (ISER, 1996a, p. 44-45)

Porém, Iser não se refere ao leitor empírico; postula a ideia de leitor implícito, um tipo de receptor idealizado pelo autor e demarcado no texto.

[...] o leitor implícito não tem existência real; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto. Se daí inferimos que os textos só adquirem sua realidade ao serem lidos, isso significa que as condições de atualização do texto se inscrevem na própria construção do texto, que permitem constituir o sentido do texto na consciência receptiva do leitor. A concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. [...] a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeito do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele.

Em conseqüência, todo texto literário oferece determinados papéis a seus possíveis receptores. [...] o papel do leitor se define como estrutura do texto e como estrutura do ato. (ISER, 1996a, p. 73)

Ao propor isso, Iser contrapunha-se às demais análises da figura do leitor na medida em que estas se relacionavam a um substrato empírico. Esse teórico estabelece a diferença entre o leitor implícito e o leitor empírico. Este é o leitor real, que não deveria utilizar exclusivamente suas experiências pessoais como ferramenta de interpretação, com o risco de incorrer no que Eco chama de *superinterpretação*; antes deveria assumir o papel deixado para ele na tessitura do texto. Dessa forma, sua teoria da leitura está relacionada à estrutura do texto, embora se oponha aos modelos estruturais de leitura. Ao leitor implícito, cabe o preenchimento, por meio da atribuição de sentido e interpretação, dos vazios, dos espaços de indeterminação deixados pelo autor no texto (intencionalmente ou não).

Esse teórico propõe que a ficção construída pelo leitor para preencher essas lacunas faz parte do texto literário, que “tem uma estrutura perspectivista que compõe-se de algumas perspectivas principais que podem ser claramente diferenciadas e são constituídas pelo narrador, pelas personagens, pelo enredo (*plot*) e pela ficção do leitor” (ISER, 1996a, p. 74, grifo do autor). Sabendo-se que a função de leitor implícito não pode ser assumida por qualquer leitor real.

Sob a aparência do mais tolerante liberalismo, o leitor implícito, na verdade, só tem como escolha obedecer às instruções do autor implícito, pois é o *alter ego* ou o substituto dele. E o leitor real se encontra diante de uma alternativa radical: ou desempenhar o papel prescrito para ele pelo leitor implícito ou, então, recusar suas instruções; conseqüentemente, fechar o livro. (COMPAGNON, 1999, p. 153, grifo do autor)

Assim, não aceitar o contrato estabelecido na obra seria o mesmo que encerrá-la, não permitindo que ela manifeste-se em sua dimensão estética, delineada pelo autor implícito, que se interpõe no ato de leitura como um orientador/limitador da ação do leitor, de modo que este não possa simplesmente aplicar suas experiências pessoais na sua prática. Com a interação autor implícito, leitor implícito, texto e leitor empírico, o texto passa de “mero artefato artístico a objeto estético, passível de contemplação, entendimento e interpretação”. (ZILBERMAN, 2001, p. 51). E essa interação resulta em mais do que o preenchimento de lacunas. Os espaços vazios “indicam que não há a necessidade de complemento, mas sim a necessidade de combinação [...] incorporam os ‘relés do texto’, porque articulam as perspectivas de apresentação, sendo a condição para que os segmentos textuais possam ser conectados” (ISER, 1999, p. 126). E “o preenchimento dos vazios não é total e depende das representações projetivas do leitor” (AGUIAR, 1996, p. 30); o ato de ler é subjetivo, não podendo ser predeterminado.

O autor empírico (real) e o autor implícito imprimem, na estrutura do texto, informações de leitura que podem ser transmitidas, por intermédio do leitor implícito, ao leitor empírico. Nessa estrutura, “o papel do leitor representa sobretudo uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados” (ISER, 1996a, p. 75). Sabendo-se que a função de leitor implícito não pode ser assumida por qualquer leitor real, haja vista as incompatibilidades sócio-históricas que inviabilizam determinadas interpretações. Há construções de sentido que apenas são possíveis a partir da ciência de determinadas conjunturas, sobre as quais, se o leitor não tem conhecimento, não tem, por conseguinte, competência para imprimir sentido às lacunas existentes.

O problema da teoria de Iser reside neste aspecto. Embora ele negue a procura pelo leitor ideal, a figura do leitor implícito — que se realiza na do leitor empírico — só existe no plano da idealidade, pois exige-se por meio dele uma reunião de competências e habilidades que podem não ser encontradas no leitor empírico, inclusive por falta de conhecimento enciclopédico. O tipo de leitor empírico previsto nas linhas do texto pode não existir, habitando tão somente o terreno do ideal. Porém, isso não torna o leitor implícito um leitor ideal, pois este não é dotado de apenas as mesmas habilidade e competências que o autor, mas também das mesmas formas de usá-las, de modo a concretizar plenamente as intenções do autor.

Iser define o leitor ideal da seguinte forma:

O leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitor, uma ficção. Como estes, ele carece de um fundamento real; mas exatamente aí se funda sua utilidade. Pois enquanto ficção ele preenche as lacunas da argumentação, que surgem muitas vezes na análise do efeito e da recepção da literatura. O caráter de ficção permite que o leitor ideal se revista de capacidades diversas, conforme o tipo de problema que se procurava solucionar. (ISER, 1996a, p. 66)

Cabe ressaltar que haver uma previsão de leitor não significa uma pré-orientação ou previsão de leitura. Há, no texto, estruturas de efeito a serem reconhecidas, porém ao leitor cabe inúmeras possibilidades de interpretação, segundo sua pré-disposição criativa. Exige-se determinadas habilidades e competências do leitor, mas não há determinação do modo como ele deve usá-las como instrumentos de leitura. Exige-se do leitor um “quê”, não um “como”, e à leitura, bem como à literatura, importa mais o segundo do que o primeiro. Espera-se um leitor capaz de reconhecer e preencher o lastro de indeterminações e vazios deixados no texto, porém a forma como preencherá não é determinada, sequer previamente. Como Iser afirma, “o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não-formulada de dados oferecidos” (ISER, 1999, p. 58). “A imagem é portanto a categoria básica

da representação. Ela se refere ao não dado ou ausente, dando-lhe presença” (ISER, 1999, p. 58). De modo que, a um texto, são possíveis tantas leituras quantos forem os leitores, e tantas quantas forem as leituras — considerando-se a questão da releitura —, como já foi dito.

À teoria dos espaços vazios, Iser articula o conceito de negação, que está relacionado a romper “a tríade tradicional do verdadeiro, bom e belo, pois sua concordância não mais é capaz de orientar nossa conduta” (ISER, 1999, p. 173-174). O não dito é o componente capaz de causar o questionamento e a reflexão do leitor quanto ao contraste percebido entre o seu horizonte e o da obra; como descreve Aguiar, “seu horizonte individual [do leitor], moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio” (AGUIAR, 1996, p. 29).

Assim a presença que se instaura, pelo leitor empírico, na primitiva ausência faz a leitura transcender a imanência do texto. A negatividade na obra literária é o que positiva a ação, não apenas passiva, mas também participativa do leitor como desbravador e construtor de mundos, para retomar a metáfora do viajante, de Iser. Na teoria iseriana, o leitor é um duplo agente, passivo e ativo, é afetado pelos efeitos do texto e age sobre eles, além de agir também a partir deles, inclusive quando viajante por outros mundos (dentre eles a sua realidade imediata).

Segundo Iser, o leitor é orientado pelo não dito; as indeterminações são os elementos em ausência que possibilitam ao leitor empregar seu espírito criativo à obra na interação com ela. Esta teoria aproxima-se do desenvolvido por Umberto Eco na teoria da obra aberta.

Eco postula que “um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu” (ECO, 1986, p. 37), e “à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa” (ECO, 1986, p. 37). Dessa forma, o texto mostra-se aberto para a interpretação do leitor, momento em que a obra alcança dimensão estética.

As obras de arte teriam como característica a ambiguidade e a autorreflexibilidade, de tal maneira que, ainda que tomando uma forma fechada como um organismo equilibrado, “é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isto redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade” (ECO, 1968, p. 40, grifo do autor). Deste modo, na teoria de Umberto Eco, o receptor ocupa um lugar privilegiado, já que a cada fruição o intérprete produz “uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original” (ECO, 1968, p. 40, grifos do autor).

A narrativa fantástica apresenta-se como a exaltação da postulação dos espaços vazios, de Iser, ou da obra aberta, de Eco; os textos do gênero fantástico são inacabados e abertos

também na forma, na sua configuração de gênero, de modo a ser, pois, uma exaltação da ficção enquanto ficção — tendo em vista que a ficção é uma construção discursiva cujo valor mede-se pela indeterminação, não pela determinação; mede-se por aquilo que ela, como objeto estético, produz na interação com o leitor.

Quanto à interação do texto com o leitor, Eco afirma que “o autor deveria morrer depois de escrever. Para não perturbar o caminho do texto” (ECO, 1985, p. 12). Nesse caso, tem-se o “nascimento do leitor”. Entre a “morte do autor” e o “nascimento do leitor”, o texto, como obra aberta, desvincula-se daquele que lhe deu formas e interpõe-se “entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva de nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema transcendental que nos permite compreender novos aspectos do mundo” (ECO, 1968, p. 158-159). “Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a *descontinuidade*. Ela se coloca como mediadora” (ECO, 1968, p. 158-159).

O leitor é encarregado da atribuição de sentido; é a *cooperação interpretativa*, que Eco postula. A literatura, portanto, porque fenômeno de “cooperação textual” (ECO, 1986, p. 46), realiza-se na interação do texto com o leitor, “entre duas estratégias discursivas e não entre dois sujeitos individuais” (ECO, 1986, p. 46). Não se trata da relação dialética ou dialógica entre autor e leitor, mas entre o que Eco chama de autor-modelo e leitor-modelo.

O leitor-modelo, em sua prática, considera as intenções de leitura que foram marcadas no texto pelo autor-modelo. “Para realizar-se como Leitor-Modelo, o leitor empírico tem naturalmente deveres ‘filológicos’, ou seja, tem o dever de recuperar, com a máxima aproximação possível, os códigos do emitente” (ECO, 1986, p. 47). E “não podemos esconder o peso que adquirem as *circunstâncias de enunciação*, levando a formular uma hipótese sobre as intenções do sujeito empírico da enunciação, ao determinar a escolha de um Autor-Modelo” (ECO, 1986, p. 48, grifo do autor).

A escolha do autor-modelo é também realizada pelo leitor empírico a fim de nortear sua atividade interpretativa. Afinal:

Segundo o Autor-Modelo que se escolhia, mudava o tipo de ato lingüístico presumido e o texto assumia significados diversos, impondo diversas formas de cooperação. Coisa que acontece, afinal, se se decide ler um enunciado absolutamente sério como enunciado irônico, ou vice-versa. (ECO, 1986, p. 49)

Porém, é preciso considerar que:

A configuração do Autor-Modelo depende de traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação (no sentido de que depende da pergunta: “Que quero fazer com este texto?”). (ECO, 1986, p. 49)



O leitor-modelo age de forma articulada ao autor-modelo na construção de sentido para o texto, que já tem uma identidade de gênero. Porém, além de preencher, interpretando com o empenho da imaginação, os vazios do texto, o leitor-modelo atualiza os sentidos segundo a sua própria conjuntura histórica, que pode diferir da do autor-modelo e da do autor real. Dessa maneira, este tipo de leitor relaciona-se, simultaneamente, ao leitor implícito e ao leitor empírico proposto por Iser, pois se trata de um leitor esperado para a obra e nela marcado (o leitor implícito de Iser), mas também de uma individualidade inesperada, porque imprevisível, que também constrói sentidos sobre a obra (o leitor empírico).

Neste estudo, opta-se pela terminologia de Iser, por apresentar a separação fundamental ao entendimento das postulações aqui desenvolvidas: leitor implícito e leitor empírico. No caso específico do leitor de narrativas do gênero fantástico, ademais da cooperação interpretativa e da atualização dos efeitos da obra, ele participa do processo contínuo de criação da identidade do gênero. Esta ação e diferencial encontra-se no leitor implícito; é parte da configuração estética da narrativa, não apenas resultado de ações individuais de sujeitos, isto é, da individualidade do leitor empírico, que pode ou não corresponder às expectativas registradas no leitor implícito da obra.

Assim, o leitor desse tipo de narrativa, do gênero fantástico, não apenas a reconhece e contrasta com as contradições que encontra na narrativa, como a mantém em seu caráter de indefinição. Essa talvez seja a exigência mais difícil do fantástico, o leitor implícito é um leitor que não define, não determina, mas desloca-se pela indeterminação, fazendo-a proliferar, e sustenta o gênero a partir de uma postura hesitante. Esse leitor é chamado a participar da construção de sentidos do texto, mas também é chamado a participar da construção da *forma* do texto, do seu formato enquanto gênero — *forma* de organização do discurso — fantástico.

O gênero é uma categoria de *composição* literária, desse modo, pode-se afirmar que o leitor da narrativa do gênero fantástico é um coautor da obra, ainda que ele opere apenas por mecanismos semânticos, e não sintáticos. Mas, como já foi dito, à literatura importa mais o não dito do que o dito, os sentidos produzidos; e importa mais o “como” do que o “quê”, isto é, a forma de articular, a manipulação, do que o objeto que é articulado, manipulado.

Na literatura fantástica, espera-se do leitor não um conhecimento prévio, mas uma postura contínua. O leitor implícito é uma espécie de coautor, dele se espera não apenas habilidades e competências no preenchimento de lacunas para (re)significação do texto; espera-se a destreza em manter-se em uma determinada postura, a qual é de hesitação. Exige-se desse leitor uma perspectiva diferenciada que se coadune à do autor, de modo a juntos

constituírem o gênero fantástico, dando-lhe tal identidade. O autor não é capaz de sozinho estabelecer este gênero, pois ele é um gênero da interação, inerentemente um entrelugar; só existe na interação do texto com o leitor. Outra postura que não a da hesitação desconfigura o gênero, conduzindo o texto a um dos outros dois gêneros que lhe são vizinhos.

O leitor de narrativas fantásticas é um leitor duplamente exigido: exige-se dele sua atenção e paciência quanto aos acontecimentos narrados, de modo que ele não encerre a obra em conclusões precoce e erroneamente estabelecidas; e exige-se seu esforço quanto ao exercício de seu papel como coautor, pois essa não é uma atividade passiva.

O elo entre essas duas exigências feitas ao leitor é a hesitação. É preciso hesitar entre uma natureza e outra de explicação ao insólito ou sobrenatural, e é indispensável o esforço por manter-se nesta postura a fim de que haja a permanência do efeito de fantástico e, logo, o gênero não seja desconfigurado durante a leitura.

A hesitação, cujos mecanismos estéticos de propiciação já foram abordados no tópico 1.3 (Um *modus operandi* refletido no vampiro e no leitor: a duplicidade inerente ao fantástico vista a partir de mecanismos específicos), pode ser entendida como a oscilação entre uma explicação e outra aos eventos narrados. A hesitação pode ser desfeita a partir da adoção de uma explicação racional ao acontecimento insólito ou sobrenatural, ou da aceitação desse evento como normal, desfazendo-se o estranhamento ao naturalizá-lo por meio da adoção de novas leis que regem o mundo daquele que antes hesitava. Este pode ser o personagem, se hesitava, e/ou o leitor.

Na narrativa fantástica, o leitor é convidado a participar da narrativa, sendo retirado do lugar exclusivo da contemplação. Ele é chamado a exercer o papel de a(u)tor a partir da postura de hesitação, pois esta é uma condição fundamental à existência do gênero.

Enquanto ator, ele é convidado a viver por completo a fantasia. No gênero fantástico, particularmente, é o jogo de coexistência dos contrários, manifestado pela suspensão de juízo e percebido na hesitação, o que confere espaço também ao fantasioso. Nesse ambiente, o entrelugar do discurso fantástico, oferece-se ao leitor a possibilidade de tornar-se ator, expressando-se nessa narrativa entre dois mundos que se deslocam aos seus olhos, e, depois, expressando-se, inclusive na sua realidade imediata, a partir da narrativa, tendo o leitor se apropriado do que lhe afetou e convinha.

Nessa medida, a experiência estética aponta para o receptor, aproxima-se da experiência vivida, intensificando a dimensão da existência. A afetação provocada pelo fato estético gera movimentação, agitação, conturbação, transformação. A vivência a partir do olhar, da observação, da contemplação, é provida de apropriação, o leitor apropria-se de

sentidos (muitos deles atribuídos por ele próprio) e, com eles, desloca-se pela ficção e a realidade.

Enquanto autor, ou melhor, coautor, o leitor é encarregado da incerteza, ele decidirá entre a definição ou indefinição de gênero.

Se ele [o leitor] decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero: o estranho. Se, ao contrário, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (TODOROV, 1975, p. 48)

Porém, se optar pelo fantástico, o leitor deve cuidar da manutenção do gênero, de não permitir que o efeito de fantástico se desfaça, uma vez que este gênero leva “uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante” (TODOROV, 1975, p. 48). Para isso, o leitor empírico deve manter a postura de hesitação.

Para Tzevan Todorov, o fantástico é um gênero da suspensão. Deve-se manter suspenso o juízo sobre a narrativa. Ele afirma que “o fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico [...] O conceito de fantástico se define pois com relação aos de real e de imaginário” (TODOROV, 1975, p. 31). O fantástico é, portanto, um gênero em que há a criação de sentidos de realidade e imaginação, o que se dá pela exaltação da dúvida, da ausência de certezas restritivas de sentido. Isso ocorre quando o leitor mantém-se em uma postura de hesitação.

O leitor, enquanto coautor, tem três alternativas de caminho a percorrer. Frente ao evento insólito ou sobrenatural apresentado, ele pode: explicá-lo com base nas leis naturais por meio das quais o seu mundo sustenta-se, o que proporciona a configuração do gênero estranho; explicá-lo a partir da aceitação desse acontecimento, adotando novas leis, naturalizando para si o que era sobrenatural, o que leva à consolidação do maravilhoso; ou questioná-lo, mantendo a postura de hesitação, o que resulta na permanência do fantástico.

O conceito de coautoria do texto está relacionado à participação com codomínio da obra no processo de criação. Dessa forma, não se trata de qualquer tipo de colaboração, mas de uma criação intelectual que repercute na produção artística.

Aquele que atribui sentidos (re)significando a obra ou atualizando-a não é um coautor; trata-se de um colaborador. A ideia de coautoria não se refere, então, ao modo poético como Paul Valéry expressou-se ao dizer: “Escrevo a metade de um poema e o leitor escreve a outra metade” (VALÉRY *apud* NEJAR, 2000, p. 33); esta concepção de Valéry relaciona-se ao processo de cooperação interpretativa — onde também se pode ler colaboração interpretativa — de que fala Umberto Eco.

A coautoria é um esforço conjunto para a formação de uma unidade intelectual da obra, a qual é dotada de uma identidade. Não se pode falar em coautoria no caso de criações derivadas de alguma obra, ainda que muito imbuídas desta, pois a coautoria é uma incorporação, apropriação, de uma construção conjunta de identidade, em que ambos, autor e coautor, são cúmplices em um mesmo objetivo. Não se trata do conceito de função-autor exercida pelo leitor, proposta por Orlandi.

A produção de um gesto de interpretação, ou seja, na função-autor o sujeito é responsável pelo sentido do que diz, em outras palavras, ele é responsável por uma formulação que faz sentido. O modo que ele faz isso é que caracteriza sua autoria. Como, naquilo que lhe faz sentido, ele faz sentido. Como ele interpreta o que interpreta. (ORLANDI, 1996, p. 97)

Essa distinção clarifica-se na tradução de um texto literário à outra linguagem midiática, como o cinema. Passar uma obra do suporte escrito para o audiovisual não pode ser considerado um processo de coautoria; o resultado é uma interpretação concretizada de um leitor. A simples junção da melodia criada por um artista com a letra criada por outro também não configura um caso de coautoria, ainda que as criações tenham sido simultâneas. Para que se perceba como coautoria, faz-se necessário um esforço *conjunto* na criação *conjunta* de uma identidade intelectual artística *uníssona*. Para isso, é indispensável que a relação entre os envolvidos ativamente no processo de criação seja dialética, dialógica. Não basta a junção posterior de esforços, nem a posterior (re)significação individual, estas são atitudes de leitores, as quais resultaram em posteriores processos criativos individuais; não de coautores.

Assim, a leitura atribui sentidos à obra, como Pierre Lévy descreve:

Face à configuração de estímulos, de coerções e de tensões que o texto propõe, a leitura resolve de maneira inventiva e sempre singular o problema do sentido. A inteligência do leitor levanta por cima das páginas vazias uma paisagem semântica móvel e acidentada. (LÉVY, 1996, p. 35)

Porém, a coautoria atribui identidade ao texto, a identidade de gênero. O leitor enquanto coautor, mais do que a atividade de (re)significação, pratica a de criação de identidade/individuação da obra. Esse é o leitor implícito da literatura fantástica, que pode refletir no leitor empírico a mesma função de coautoria cujo instrumento de criação é a hesitação. Ao hesitar ao longo de todo o seu percurso no entrelugar que é a narrativa fantástica, o leitor empírico, tendo o leitor implícito como guia, movimenta-se por entre as ambiguidades e os espaços vazios dessa obra (aberta) junto com o autor implícito, construindo em conjunto, a partir da relação dialética, dialógica que há entre os dois, a identidade desse gênero, que apenas existe na interação com o leitor e na postura hesitante deste. A narrativa fantástica é um esforço *conjunto* do autor implícito e dos leitores implícito e empírico na criação *conjunta* de uma identidade intelectual artística *uníssona*.

O leitor implícito, que reflete sua postura no leitor empírico, é fundamental à viabilização e manutenção da ambiguidade, pois ele é quem espelha a hesitação, sentida ou não por algum personagem. Afinal, “para se manter, o fantástico implica pois não só a existência de um acontecimento estranho, que provoca uma hesitação no leitor e no herói, mas também um certo modo de ler, que se pode definir negativamente: ele não deve ser nem poético nem alegórico” (TODOROV, 1979, p. 151).

Dessa forma, a parte indispensável à configuração do gênero, na conjuntura fantástica de estranho, maravilhoso e fantástico, é o leitor. Ele define ou indefine o gênero. O autor produz a obra até o limite das respostas, deixando muitas incertezas, que geram dúvidas, as quais propiciam a hesitação. E o leitor, como em uma coautoria, define a narrativa como própria do gênero estranho ou do maravilhoso, ou ainda, sustenta a indefinição primeira, intervém mantendo a narrativa no gênero fantástico ao manter a hesitação.

Borges, quando, a partir da observação de Taylor Coleridge, conceitua o fantástico, explicita esse sentimento de hesitação mantido no leitor: “Se um homem atravessasse o Paraíso em um sonho, e lhe dessem uma flor como prova de que havia estado lá, e se ao despertar encontrasse essa flor em sua mão então o quê?” (BORGES *apud* RODRIGUES, 1988a, p. 89). *Como explicar?* Essa é a pergunta central a partir da qual muitas outras são geradas. E a resposta é inquietante: não tem explicação; apenas hesitação.

Como Cleone de Abreu Ribeiro descreve, existe, nesse tipo de texto, um clima fantástico que “caracteriza aquele tipo de narrativa que faz ‘pairar no ar’ pensamentos que dificilmente se explicam ou pedem explicação ou mesmo perguntas que mal se formulam e que não exigem respostas” (RIBEIRO, 1983, p. 75).

Esse tipo de clima é o que o leitor como coautor deve manter, não operacionalizando com a lógica assertiva de sua realidade, antes ele vive, na leitura, a experiência de sua indefinição, mas sem repressões, aceitando a narrativa, bem como sua estética, e vivendo-a da forma que ela apresenta-se a ele: indefinida.

O fantástico possibilita, ao leitor, viver aquilo que, de outra forma, ele não viveria, fazendo-o refletir sobre a sua realidade e o seu papel nela, inclusive quanto àquelas questões recriminadas na sociedade e no próprio indivíduo. Como Todorov já afirmava:

A condenação de certos atos pela sociedade provoca uma condenação que se exerce dentro do próprio indivíduo, constituindo-se para ele em proibição de abordar certos temas tabus. Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura. (TODOROV, 1975, p. 167)

O gênero fantástico é um entrelugar de liberdade de reflexão e expressão, nele não há recriminações, pois não há verdades, não há a operacionalização do paradigma de certo e

errado. Pode-se viver o que se deseja, sem o risco de repressões externas ao sujeito. E uma das formas de experimentar essas vivências é a partir da identificação com o personagem, a qual se dá, sobretudo, pelo viés da hesitação.

[...] no universo evocado pelo texto, produz-se um acontecimento — uma ação — que depende do sobrenatural (ou do falso sobrenatural); por sua vez, este provoca uma reação no leitor implícito (e geralmente no herói da história): é esta reação que qualificamos de “hesitação”, e os textos que a fazem viver, de fantásticos. (TODOROV, 1975, p. 111)

A hesitação é a postura que o leitor como coautor deve manter no texto. Esse é o seu mais forte elo de identificação com a narrativa fantástica, a sua estética e os seus elementos, inclusive o personagem, a respeito do qual se trata a seguir.

## 2.2 Da identificação: leitor e personagem

A análise do processo de identificação<sup>14</sup> entre leitor empírico e personagens é válida na medida em que estes funcionam como facilitadores no processo de identificação daquele com o leitor implícito e também com a narrativa e a sua estética — para isso, são também analisados os pontos de empatia ou não afinidade existentes entre esses elementos. A percepção desse mecanismo evidencia que o fantástico é um gênero que se desenvolve no modo de organização do texto — no *como* ele se mostra, na forma — e que “deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encerra [...] através dos vários processos empregados na tessitura do discurso” (FURTADO, 1980, p. 131-132). Na estrutura da narrativa e em seus elementos — na forma —, e não na temática — no conteúdo —, encontra-se a *identificação* do fantástico.

Dentre os elementos do fantástico, os personagens, que, em uma concepção mais ampla, são os sujeitos das ações que compõem a narrativa, destacam-se como os facilitadores da aproximação do leitor empírico com o texto, e da identificação deles. Isso porque são figuras da imaginação produzidas “à imagem e semelhança” (MOISÉS, 1978, *personagem*) de seu criador, o homem — como se pode perceber na definição apresentada no Dicionário de Termos Literários, de Massaud Moisés.

<sup>14</sup> O termo identificação comporta dois sentidos que são articulados; refere-se tanto ao processo de reconhecimento de afinidades e/ou oposições ocorrido entre dois sujeitos, como ao processo, postulado por Stuart Hall, de construção permanente da identidade na interação. O fato é que ambas as acepções indicam a construção de identidade por meio da interação, reconhecendo-se ou não no “outro”, relacionando-se com ele pela afirmativa ou pela negativa, pela presença ou pela ausência.

Designa, no interior da prosa literária (conto, novela ou romance) e do teatro, os seres fictícios construídos à imagem e semelhança dos seres humanos: se estes são pessoas reais, aqueles são “pessoas” imaginárias, se os primeiros habitam o mundo que nos cerca, os outros movem-se no espaço arquitetado pela fantasia do prosado! (MOISÉS, 1978, *personagem*)

Devido a essa constituição, sobretudo quanto à “imagem e semelhança” psicológica, os personagens estabelecem, com o leitor empírico, relações de contraste que evidenciam afinidades e diferenças por meio das quais, em maior ou menor grau, este pode reconhecer-se. Os personagens propiciam a identificação/empatia e seguida não identificação (desidentificação) do leitor com o mundo da narrativa. É como pode ser percebido na postulação de João Camilo Penna à ficção científica, onde se pode ler, para os fins do estudo aqui desenvolvido, ficção fantástica.

[...] O relato procura situar-nos na pele do protagonista de forma a nos perguntarmos: “Como você se sentiria e o que poderia ocorrer com você no lugar do protagonista, naquele mundo estranho ao nosso, povoado de seres desconhecidos?”. Eis portanto a matriz da definição de Darko Suvin: a ficção científica como “estranhamento cognitivo”. A identificação, a “piedade” no léxico rousseauiano, a simpatia ou empatia, como a psicologia clássica a denominará, retomam a função mimético-catártica, conforme Aristóteles chama o feito essencial à tragédia ateniense, a função construtiva do que adiante será a literatura. Com uma diferença importante, no entanto, no caso da ficção científica: a distorção da estranheza, o resíduo irreduzível à humanidade, a transposição da figura analógica, a identificação com o inumano (ou o humano transfigurado, o pós-humano, etc.) se dá justamente quando essa identificação fracassa. O que implica que a função mimético-catártica continua funcionando — identificação e desidentificação sendo reações programadas pela polaridade terror e piedade — mas de uma forma paradoxal. A ficção científica se expõe de essencial à identificação com aquilo que nos produz estranheza, terror: o inumano [...]: ela é bem-sucedida quando fracassa. Esta a função do inumano: fazer com que o humano fracasse e assim inventar o humano. (PENNA, 2008, p. 188)

No fantástico, cabe destacar, devido à sua essência também de fantasia, a ocorrência de personagens cuja configuração física e/ou psicológica distancia-se da semelhança humana. No entanto, eles sempre são sujeitos das ações. Dessa forma, sempre mantêm, com o homem, a semelhança de constituição, permanecendo sempre o caráter humano, que viabiliza as relações de identificação entre personagens e leitor empírico. Este, então, identifica-se com essas figuras da imaginação, as quais se refletem na sua imaginação.

Em uma concepção mais detalhada dos personagens, tem-se as definições apresentadas por Forster. Segundo ele, os personagens podem ser classificados segundo a constituição deles, o caráter de formação, ou a partir da atuação deles no enredo. Estas duas formas de análise e seus desdobramentos são expostos a seguir e, depois disso, articulados à manifestação dos personagens especificamente no fantástico.

Quanto à atuação no enredo, tem-se os personagens protagonistas, antagonistas — esses dois primeiros são chamados também principais — e coadjuvantes — ou secundários.

Os protagonistas<sup>15</sup> sustentam o eixo narrativo, estão no cerne das ações e, para eles, tudo converge. E os antagonistas articulam-se em oposição aos protagonistas. O antagonista pode também não ser um personagem, mas um grupo social, uma organização ou até mesmo sentimentos que se oponham às ações do protagonista. Desse modo, o antagonismo, as ações principais negativas, refere-se à relação de oposição ao protagonismo, as ações principais positivas.

Os personagens coadjuvantes são aqueles cuja presença e cujos atos justificam-se pela necessidade de sustentação das ações principais. Isoladamente, esses personagens e suas ações não têm valor, estas não são positivas nem negativas, anulam-se frente à sua irrelevância individual. Porém, eles servem ao conjunto, o enredo, pois constituem a estruturação para a arquitetura dele, o emaranhado de ações, em que todas convergem para uma ou mais principais. Essa estrutura viabiliza uma verossimilhança interna, conferindo ao enredo a consistência e o sentido, ainda que mínimos, necessários para que a narrativa tenha uma identidade dialógica quanto ao seu leitor empírico.

Quanto à constituição, os personagens podem ser desenhados ou planos, que se subdividem em: tipos e caricaturas; ou podem ser modelados ou redondos, cujas subdivisões são: caracteres e símbolos.

Os personagens planos são aqueles previsíveis, incapazes de causar surpresa ao leitor empírico, pois lhes falta profundidade, complexidade psicológica; a personalidade deles, em geral, mostra-se de forma repetitiva e prevista. Dentre esses, os personagens tipos são aqueles de contornos peculiares a uma figura conhecida, eles são reflexos de estereótipos coletivos, de modo que não causam surpresas; suas ações e reações são previamente conceituadas e definidas pelo que se conhece a respeito do que os caracteriza, seja profissão ou traço psicológico, por exemplo. E os caricaturais são os que exibem desproporcionalidades, distorções nítidas, em geral com o fim cômico ou satírico.

Por outro lado, os personagens redondos são complexos e podem surpreender o leitor empírico, porque são multiformes, não são reduzíveis a traços característicos, sendo, por isso, mais verossímeis. Dentre esse grupo, os caracteres são os que, em sua complexidade, produzem conflitos insolúveis. Os símbolos, por sua vez, são aqueles que transcendem o caráter humano, surpreendendo o leitor empírico devido à unicidade que lhes é atribuída. Esses personagens são mais relevantes que as ações, pois, em suas ações, confrontam as reações humanas. Eles agem de forma a superar os acontecimentos nos quais atuam, tendo em

<sup>15</sup> Do grego *prōtagōnistēs*, “prōtos 'primeiro' + agōnistēs 'lutador, atleta’” (HOUAISS, s/d, protagonista); refere-se ao primeiro ator do drama grego. A este, opõe-se, o antagonista, do grego *antagonistēs*, “que ou o que age em sentido oposto; opositor; adversário, rival” (HOUAIS, s/d, antagonista).



vista que suas ações são respostas à sua individualidade e ao seu caráter, e não aos aspectos externos a ele que se manifestam nos acontecimentos.

No fantástico, como em todas as narrativas, pode-se ter personagens protagonistas, antagonistas e coadjuvantes, ou outros elementos que cumpram esses papéis na constituição das ações que formam o enredo — de modo que não é incomum a presença em figura somente do protagonista. A particularidade do fantástico dá-se por sua essência ambígua, a qual pode refletir na conjugação de protagonista e antagonista em uma única figura.

No entanto, os personagens no fantástico, conjugando ou não as duas formas de ação no enredo, são, em geral, quanto à sua constituição, redondos, se figuras das ações principais, e planos, se coadjuvantes. O motivo de os personagens coadjuvantes serem planos, na maioria das ocorrências, é o fato de atuarem na narrativa como elementos compositores do cenário, do pano de fundo, do panorama. Já os personagens das ações principais são justamente aqueles facilitadores do processo de identificação entre leitor empírico e texto, podendo coincidir de ser o leitor implícito, o qual comporta toda a complexidade e profundidade da indefinição do fantástico.

Nas narrativas contemporâneas, a fragmentação do sujeito reflete-se na estética; percebe-se, conseqüentemente, esse modo de composição também na escrita. Nesse tipo de obra é onde está presente o “eu” fragmentado e descentrado, bem como o cotidiano e suas angústias e contradições — nisso o leitor empírico identifica-se com o texto. Porém, na narrativa fantástica, a fragmentação e o descentramento não são inovações da estética contemporânea. Estes aspectos referem-se a características inerentes ao gênero desde seus primórdios, bem como o são incerteza, dúvida e dualidade. Todos presentes na estética narrativa do gênero desde a sua origem.

O fantástico enquanto gênero em formas reconhecíveis originou-se sob a influência da especulação filosófica, nos séculos XVIII e XIX, quando em oposição ao racionalismo. Por isso, a postura cética e todas as reações afins lhe são características, externando a individualidade do sujeito da época, fragmentado e descentrado.

A fragmentação é uma característica da pós-modernidade. Quanto a isso, Stuart Hall afirma:

O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (HALL, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções de tal modo que nossas

identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja HALL, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que [sic] os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar — ao menos temporariamente. (HALL, 2002, p. 12-13)

O indivíduo contemporâneo é aquele cuja identidade é cambiante, inconstante, e fragmentada, o que decorre de uma crise de identidade própria da época pós-moderna, marcada por incertezas, desconstruções e fragmentações. Essa configuração do sujeito reflete na sua interação com o “outro” e o mundo, refletindo também na literatura, na forma e no conteúdo, como estética e tema.

Stuart Hall sustenta que “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER *apud* HALL, 2002, p. 9). Foi isso o que ocorreu quando da formação do gênero fantástico, ao desconstruir a figura do sujeito cuja identidade era fixa e permanente, e pô-la em constante construção, pelo processo de *identificação*, movido pela alteridade; e, no fantástico, também motivado pela hesitação. Assim, segundo Stuart Hall, a construção da identidade não se trata mais de um fato ou uma ação, algo acabado; mas de um contínuo, um processo.

Na perspectiva dos estudos linguísticos, tem-se o filósofo Pêcheux, dedicado à Análise do Discurso, marcando a existência de variações de identificação. Isso é articulado, por Maria Iraci Sousa Costa em seu artigo à revista *Fragmentum*, ao conceito de identificação.

A identificação se dá a partir de um espelhamento, no qual o sujeito projeta no outro a imagem que tem de si mesmo. O sujeito se identifica com o outro e consigo mesmo simultaneamente. Uma vez já-sujeito, ele se esquece das determinações que o colocaram no lugar que ocupa, de modo que a identificação, fundadora da unidade (imaginária) do sujeito, baseia-se em elementos do interdiscurso que são reinscritos no discurso do próprio sujeito. [...]

Porém, segundo Pêcheux (1990), não há identificação plenamente bem sucedida, e aquilo que não pode e não deve ser dito é uma possibilidade latente. Desse modo, o sujeito pode não concordar com tudo aquilo que é dito na formação discursiva com a qual se identifica, contraindicando-se com a posição-sujeito dominante. (COSTA, 2009, p. 24)

Como processo, a identificação é constante transformação. Ela ocorre na interação com os seres, os objetos e os discursos por meio de relações de semelhança (similaridade) e diferença, na relação dialética com o mundo. A língua serve como metáfora a esse processo, pois se individua pelo processo de interação, no uso, a partir do contraste, da percepção de semelhanças e diferenças, que refletem nos paradigmas de forma e sentido. E com a globalização, com a eliminação das fronteiras e a abertura para novas perspectivas, essas identidades tornam-se menos definidas ainda, aparentando “flutuar livremente” (HALL, 2002,

p. 75), parecendo ser “desvinculadas — desalojadas — de tempos, lugares, histórias e tradições específicos” (HALL, 2002, p. 75).

A identificação não é uma ação acabada e definida, mas um processo; ela ocorre no e pelo processo, de maneira que este nunca termina e, por conseguinte, nunca chega a uma conclusão, finalização de identidade. Trata-se de uma obra aberta e, como tal, lembrando a teoria de Umberto Eco (e também a de Iser) às obras literárias, permeada por espaços vazios. Nesse instante, fica ainda mais clara a vigência de identificação entre leitor empírico e narrativa fantástica — mais do que com o personagem em si. O fantástico é o gênero da exaltação dessa marca ficcional, a constituição lacunar, que valoriza o interlocutor, o “outro”, o receptor, o leitor empírico. Este, como sujeito interacional que é, em constante processo de formação, de identificação, *identifica-se* na interação com o aspecto indefinido da narrativa, o qual é inerente ao gênero.

Identificação e gênero fantástico têm como base de formação a alteridade; manifestam-se na interação. Por isso, o fantástico, de forma ampla, enquanto modo literário, trata das questões comuns aos homens, das questões humanas.

[...] a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e lingüística, mas trata-se — como sempre ocorre quando tratamos com elementos de ambigüidade e com o cômico — de algo que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações. (CESERANI, 2008, p. 100)

Quando o leitor identifica-se com o “outro” — que pode ser o personagem (também sujeito, porque agente de ações) ou a própria narrativa —, seu conhecimento de si passa a ser relacional. A construção de sua identidade centra-se, desse modo, na relação dialética que estabelece com o “mesmo” e o “outro”. Esse processo permite ao ser a vivência do dinamismo de sua identidade, que não se dá nunca por acabada, definida ou fixa, mas sempre em deslocamento e construção, como ocorre à narrativa fantástica, o que se justifica pela conjuntura de surgimento dessa forma de manifestação artística.

Essa forma de organização do discurso literário apresenta-se a partir de e para uma perspectiva de um tipo específico de sujeito.

Em certos casos, o modo fantástico vai procurar as áreas de fronteira dentro de nós, na vida interior do homem, na estratificação cultural no interior do personagem, freqüentemente protagonista da experiência do duplo e da aventura cognoscitiva [...] são levados pelo contato e pela experiência perturbadora a redescobrir dentro de si, e através dos eventos vividos ou narrados, formas de conhecimento ou sensações pertencentes a modelos culturais até então abandonados. (CESERANI, 2008, p. 104)

Assim, os personagens são meios de representação do sujeito e, mais que isso, de uma identidade. De modo que a literatura é um meio de descoberta de outros mundos e do seu

próprio, de outros e de si. Porém, a narrativa fantástica é a tomada de consciência desse processo. O fantástico trata-se, como se percebe, de um gênero metaliterário, que exalta a literatura enquanto literatura — onde também se pode ler: a ficção enquanto ficção — e faz isso na literatura, na própria ficção.

No fantástico, como Todorov afirma, “somos pois confrontados com um fantástico generalizado: o mundo inteiro do livro e próprio leitor nele são incluídos” (TODOROV, 1975, p. 182). Nos textos desse gênero, além de poder ser confrontado com a narrativa fantástica e seus elementos, o leitor empírico pode ser confrontado consigo mesmo. Por meio de símbolos e metáforas, o leitor é posto frente a frente com seu subconsciente quando face a face com o efeito de fantástico. Nesse processo de identificação de texto e leitor, tornam-se evidentes a realidade psíquica e a ficcional, e ambas questionam a realidade dos padrões impostos.

A identificação também funciona, portanto, enquanto processo de (auto)rreconhecimento do sujeito, quando este se torna visível e vidente, isto é, observado(r), comportando em si a duplicidade de olhar e ser olhado, ainda que por si mesmo, que olha a si e ao “outro” que está em si. Esse é um sujeito que se vê no espelho e espelha por meio da identificação, interferindo na identidade, por meio de uma multiplicidade de reflexões, questionamentos, dúvidas. E essa situação, de ausência de certezas, não produz outro efeito que não a hesitação.

Essa circunstância de suspensão do juízo é a propiciada pela conhecida figura de Escher: *Drawing hands* [em português, “Mãos que se desenham”] — a mão direita desenha a mão esquerda, que, por sua vez, desenha a direita —, em que uma compõe a outra, misturando-se, nesse enigma da metaficção, em que a ficção se faz ficção na própria ficção, mas não abandona por completo a realidade. Tem-se ficção e realidade na ficção, o que é traçado e o que traça nesse entrelugar onde as duplicidades coexistem de modo ambivalente, ambíguo.

Bhabha elucida que os sujeitos interagem em um entrelugar, “trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão” (BHABHA, 1998, p. 19).



Figura 5 - *Drawing hands* (1948), de Escher

Fonte: ESCHER, Maurits. *Drawing hands* (1948). Disponível em: <[http://oijulia.multiply.com/photos/album/120/Escher-in-het-Paleis-Novembro07?&show\\_interstitial=1&u=%2Fphotos%2Falbum#photo=14](http://oijulia.multiply.com/photos/album/120/Escher-in-het-Paleis-Novembro07?&show_interstitial=1&u=%2Fphotos%2Falbum#photo=14)>. Acesso em: 01 out. 2012.

Ao observar a figura, percebe-se que não existem verdades a serem seguidas ou perseguidas, descobertas, no que se apresenta ao leitor — ainda que de imagens. O efeito produzido, mediante a ausência de explicações, é o de especulação, suspensão do juízo. Diante dessa situação, de ausência de certezas, não é produzido outro efeito que não a hesitação.

O fantástico é um gênero do estranhamento — o estranho (*Unheimlich*), na concepção de Freud (1976), é o que deveria ter permanecido secreto e oculto, mas veio à luz —, esse é o possível sentimento provocado no leitor — no caso, o receptor da imagem —, porém não se objetiva que o leitor afaste-se da obra, antes que ele envolva-se participando da sua construção enquanto manifestação estética, questionando e hesitando.

O estranhamento, o qual antecede a hesitação, é correlato ao incômodo, na medida em que este também faz emergir a alteridade sobre o “mesmo”, o leitor. Courtine (2006, p. 27) postula a leitura de “textos que incomodem”, pois desestabilizam o leitor pondo em evidência as situações, fazendo com que este as questione, hesite.

Na figura de Escher, a hesitação é provocada porque não se mostra tudo, são mostradas apenas extremidades de membros superiores. E não há elementos que comprovem ser mãos de um mesmo corpo, afinal não se vê corpo, apenas mãos, as quais estabelecem,

entre si, relações de semelhança e diferença, como os trajes similares e o pertencer a lados diferentes do corpo (uma é destra, outra é canhota; uma age pela direita, outra pela esquerda; eis mais uma ambiguidade, direita e esquerda empenhadas em uma mesma atividade, em uma ambivalência de contrários). A ambiguidade provocada pela coexistência ambivalente dos contrários é mais um elemento facilitador da identificação, lembrando o que Vax afirma sobre o gênero: “Esta ambivalência é uma das constantes do fantástico” (VAX *apud* LAMAS, 2004, p. 36).

No conto fantástico “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, tem-se a expressão metaficcional desse processo de identificação que ocorre no gênero. O personagem, que é um leitor — em uma concepção ampla, o que inclui o receptor de imagens —, encontra-se, frente a um objeto de arte — uma tapeçaria —, que lhe causa familiaridade e estranhamento simultaneamente. Sob essa perspectiva ambígua, a atmosfera de hesitação domina o enredo.

Nesse conto, o personagem reconhecia, no panorama representado, elementos que despertavam nele uma familiaridade desconhecida. Essa contradição faz proliferar a ambiguidade, as incertezas, a ausência de respostas. E o personagem fica em suspenso, suspende seus juízos e navega em meio a dúvidas; desloca-se hesitante e por meio da hesitação. É a dúvida do personagem o que movimenta a narrativa; e, acompanhado da dúvida, ele movimenta-se nesse entrelugar de familiar e desconhecido.

Essa ambiguidade é percebida no trecho a seguir.

[...] Conhecia esse bosque, esse caçador, esse céu — conhecia tudo tão bem, mas tão bem! Quase sentia nas narinas o perfume dos eucaliptos, quase sentia morder-lhe a pele o frio úmido da madrugada, ah, essa madrugada! Quando? Percorrera aquela mesma vereda, aspirara aquele mesmo vapor, que baixava denso do céu verde... Ou subia do chão? (TELLES, 2009, p. 69)

Percebe-se a presença da percepção ambígua que o personagem tem dos elementos. Ele conhece, sabe “tão bem”, mas não sabe o que é; ele hesita na presença desses elementos (des)conhecidos, conhecidos e desconhecidos, simultaneamente. Essa configuração gera questionamentos, de modo que a dúvida é o motor da narrativa; é a partir da hesitação que o personagem expressa-se na sucessão dos eventos.

A atitude do personagem não direciona a narrativa apontando uma perspectiva — para um dos dois gêneros vizinhos — e não a paralisa em certezas dogmatizantes; e o leitor mantém o efeito de fantástico.

Esse personagem é um leitor de imagens — um elemento de constituição que viabiliza a identificação no contato com o leitor empírico. Porém, o aspecto mais intensificador desse processo é ele ser um leitor (de imagens) e coincidir com o leitor (de imagens) implícito da

obra. Por isso, este é um conto metaficcional, trata-se de um conto fantástico tematizando a própria estética do fantástico, e a sua expressão: a hesitação.

O elo de identificação entre o leitor de imagens do conto e o leitor implícito é a hesitação, a qual é produzida na tessitura do texto, de modo que o leitor empírico pode não se identificar com o personagem da tapeçaria em si, mas com a hesitação sentida por ele, coincidindo este também com o leitor implícito. Mais do que entre personagem e leitor empírico, a identificação dá-se entre leitor e texto, essa é a dupla hesitação indispensável ao gênero.

Na narrativa, a ausência de respostas e a incerteza inquietam o personagem-leitor, que expressa aquilo que a obra lhe causa. As ausências na tapeçaria, promovidas pelo possível desgaste do tempo, articulam-se à noção de vazio presente nas narrativas ficcionais, de modo que a tapeçaria estabelece-se como mais um elemento metalinguístico, ela compartilha da mesma forma de configuração que a narrativa em que se insere, gerando o mesmo efeito: hesitação.

Tendo em vista essa constituição metalinguística, tem-se uma multiplicidade de duplas hesitações: a dupla hesitação comum a personagem-leitor e elementos da obra, na narrativa; a comum a personagem-leitor e estética da obra, também na narrativa; a comum a personagem-leitor e leitor empírico; e a comum a leitor empírico e estética da narrativa. Tem-se, nesse conto, um espelhamento de duplicidades, o que gera o efeito de uma *dupla* dupla hesitação, tornando o efeito de fantástico ainda mais pujante.

Esse efeito pode ser estimulado pela construção da estratégia de verossimilhança. Ela é um dos fatores capazes de propiciar o processo de identificação do leitor empírico com a narrativa e os seus elementos. Inerente à formação dos elementos da narrativa, a verossimilhança é produzida por meio da construção de um conjunto referencial do real e da sua lógica de configuração. Assim, ela produz o efeito de um panorama semelhante ao mundo do seu leitor. Isso gera, neste leitor, uma sensação de familiaridade (caráter do que é *bem* conhecido), fazendo com que este se identifique mais facilmente com o que lhe é apresentado na conjuntura dos acontecimentos.

No entanto, no fantástico, opera-se com um mecanismo inverso; a verossimilhança não é desenvolvida para gerar certezas. O fantástico é um gênero do questionamento; logo, a verossimilhança é construída para ser desconstruída quando do aparecimento de um evento estranho à ordem estabelecida. A partir desse movimento, produz-se, no leitor, o estranhamento. Trata-se de uma inverossimilhança, repentina e transformadora na narrativa, que passa a caracterizar a escrita.

Essa inverossimilhança é causada pelo aparecimento de um elemento insólito ou sobrenatural na narrativa. E a sua aparição é o ápice do efeito de fantástico, quando as incertezas e ambiguidades tornam-se mais pujantes ao leitor empírico, que é confrontado com a inexistência, na narrativa, de explicações para aquele evento. Por meio dessa estratégia, são garantidos os ingredientes para a hesitação, e este leitor corresponde ao leitor implícito.

Cabe destacar a peculiaridade de uma vertente do fantástico na qual o insólito ou sobrenatural pode instaurar-se desde o início da narrativa e, dessa maneira, não haver a *aparição* de um evento desse tipo — trata-se do “fantástico contemporâneo” postulado por Sartre. Nesse caso, não há uma quebra na verossimilhança sendo tornada em inverossimilhança — ausência de aparência de verdade; há a instauração simultânea da inverossimilhança quando do início da narrativa.

Entretanto, a comparação do real com a *semelhança* de real trata-se de uma racionalização parcial que serve à sustentação da ambiguidade, a qual se assegura na presença da contradição — realidade e irrealidade. Sendo assim, ainda nesta forma específica de fantástico, o panorama formado com referência no real serve como um modo de intensificar a hesitação produzida no leitor e, por conseguinte, a sua identificação com o texto.

Quando o leitor identifica-se com o texto, há o enlaçamento entre o “eu” e o objeto estético. A esse processo, dá-se o nome de catarse. Fenômeno do qual, segundo Aristóteles, decorre o “escoamento do excesso de emoções” (ARISTÓTELES, 1997, p. 232-235). No entanto, em consonância à perspectiva brechtiana, neste estudo a catarse não é reconhecida como modo de purgação, promoção de alívio ao homem; trata-se de um meio capaz de ativar a tomada de consciência do inconsciente, despertando o sujeito para a reflexão sobre si.

[...] o que Brecht mais ataca em toda a tradição aristotélica é a função da catarse. Se o espectador deve ser purgado de certos sentimentos, ele é “engolido” pelo espetáculo, no sentido de que a sua atividade é gasta, usada. O importante, contudo, não é aliviar o homem ou melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social. (BORNHEIM, 1969, p. 28-29)

Como ser social que é, o homem realiza-se na relação com os *outros*, na interação, na alteridade. Dessa circunstância, que se desenvolve também com o texto, resultam efeitos modificadores do “eu” e do como se (auto)define esse “eu” — e isso sem que hajam as restrições do superego, o qual é postulado por Freud.

Por essa razão, o momento de catarse aproxima-se do ceticismo quanto ao caráter de movimento de suspensão do juízo, necessário à identificação com o “outro”, entre o “eu dele” e o “eu meu”. Entretanto, como não se trata de algo referente a posse, o mais adequado seria “eu em”; não “eu de”. Por outro lado, há a inadequação de “eu em” indicar um espaço onde



reside, concentra-se, quando não se trata disso; trata-se de uma composição de diferentes “eus”, na qual se tem o “eu-eu” e o “eu-ele”. Sabendo-se que, pela identificação, resultado de observação atenta, revela-se o “eu eu” a partir do “eu ele”.

E a catarse é recorrentemente desmantelada, em um *continuum* de identificação ↔ desidentificação, como em um eterno movimento, em um percurso sem fim, um círculo, pois o fantástico é um gênero da inquietação, de modo que o leitor fica inquieto, ele é recorrentemente jogado da realidade para a ficção e da ficção para a realidade; e, na ficção, ele é recorrentemente jogado do real para o insólito ou sobrenatural e deste para o real. Isso dialoga com o caráter do gênero: o fantástico é movimento; deslocamento de sujeito, identidade e realidade. Nisso consiste a estética desse tipo de narrativa, que somente é vivenciada enquanto objeto estético quando experienciada enquanto entrelugar que é, impregnada de incertezas e ambiguidades produtoras de hesitação, a qual é condição de existência do gênero.

Na catarse, ao suspender-se o juízo, também se para de forjar sentidos, dando espaço apenas para a substância, a sua presença, sendo afetado pelo efeito de presença — por outro lado, na epifania, tal afetação dá-se no movimento de tensão entre efeito de sentido e efeito de presença. Percebe-se, desse modo, a movimentação (a co-moção, movimento em cooperação) por reduzir a importância dada ao sentido, à produção de sentido; e permitir-se ser afetado pela presença, pela forma, que pode manifestar-se também por meio da presentificação de uma ausência.

No fantástico, o leitor é convidado a manter-se em um estado de epifania, não permitindo que a construção de sentidos, de certezas tome-lhe a “emoção do momento”, o que a obra provoca-lhe e é indescritível, a inquietação afásica das incertezas e ambiguidades — no que se pode perceber uma articulação com a afasia do ceticismo.

Dar uma explicação ao fantástico equivale a quando se responde à pergunta “E, então, o que você achou do filme?”, imediatamente depois de sair da sala de cinema. Naquele ambiente, sob a ilusão óptica de estar a sós com o enredo, vive-se um momento de epifania, que pode ser mantido ainda depois de terminado o filme e acendidas as luzes. Porém, basta a pergunta: “O que você achou do filme?” para que todo aquele efeito perca-se em palavras que não conseguem explicá-lo, mas tão somente reduzi-lo em expressão e intensidade.

Essa situação equipara-se a o que ocorre no fantástico, basta tentar explicá-lo para que seu efeito perca-se, se esvaneça. Isso ocorre porque o fantástico é um gênero epifânico. Ele sustenta-se pelo efeito de presença que provoca ao leitor, produzindo, neste, hesitação, a

sensação de sua epifania. Se desmantelada a hesitação, é desmantelada também a epifania; e se desmantelada esta, é desmantelado o gênero fantástico — como em efeito dominó.

Com isso, chega-se a uma afirmação adjacente: o efeito de fantástico é uma epifania, a qual é provocada não pelo personagem, mas pela estética, impregnada de incertezas e ambiguidades, que podem provocar hesitação no leitor empírico. A característica fundamental do fantástico é, então, o efeito estético, percebido em forma de hesitação, comum ao leitor (implícito) e à estética da narrativa — não aos personagens.

Sobre a figura dos personagens na literatura fantástica, Furtado afirma:

[...] a finalidade básica das características atribuídas à personagem é sempre facilitar essa adesão a que se pretende levar o leitor real e que, embora visada por qualquer texto narrativo, desempenha um papel de particular relevo na ficção fantástica. A personagem torna-se, assim, um importante elemento de orientação na floresta dos sinais erguidos ao longo do texto, indicando repetidas vezes ao leitor real (diretamente ou por intermédio do narratário) o percurso de leitura a seguir. (FURTADO, 1980, p. 85)

Dessa forma, o personagem é um importante elemento da narrativa, mas exerce especial função na literatura fantástica, pois viabiliza “a identificação do destinatário real da narrativa com o que ela evoca” (FURTADO, 1980, p. 86). Nesse gênero, a identidade ambígua marca os personagens porque ela está evidente na coexistência de contradições na narrativa, o que gera hesitação. Com isso, ativa-se no leitor empírico as habilidades e competências necessárias para ele reconhecer-se no leitor implícito e, assim, exercer seu papel como coautor, mantendo a hesitação como o fio condutor das ações.

Na narrativa fantástica, os personagens são como representações do que lhes dá forma — a estética narrativa; refletem, em suas reações, aquilo que permeia a estética desse tipo de texto: dúvidas, incertezas, indefinições, contraditoriedades e ambiguidades. Sobressaltando-se na narrativa, o personagem é o elemento mais óbvio, mais visível, e, por isso, com maior potencial de atrair o olhar mais detido do leitor empírico. Este, se captado, passa a compartilhar das mesmas reações percebidas nas ações dos personagens, passando a agir da forma como estes se expressam no ambiente em que se deslocam.

Furtado explica que “a personagem não pode deixar de ter um estatuto subalterno perante a manifestação meta-empírica, elemento prioritário nos textos do gênero, cuja evidenciação, afinal, também lhe cumpre promover” (FURTADO, 1980, p. 87). Isso porque o personagem não pode conduzir o leitor empírico a uma explicação, antes ele deve gerar, nesse leitor, surpresa, incerteza, inquietação pela ausência de respostas e, portanto, hesitação e ambiguidade. Esse efeito (de fantástico) poderia ser facilmente desfeito por um personagem que representasse, ao leitor empírico, um argumento de autoridade favorável a uma

determinada postura a ser adotada como explicação ao insólito ou sobrenatural, o que desarranjaria a hesitação.

A grande relevância do personagem no fantástico é transmitir a hesitação ao leitor. E a hesitação desse leitor marcando seu olhar ambíguo, identificando-se com a ambiguidade presente na estética da narrativa e nos elementos desta, é condição *sine qua non* para que se estabeleça o pacto literário desse gênero, que se dá na interação leitor e texto, na leitura. Sem este tratado estabelecido, não há a configuração do gênero.

As personagens são muitas vezes os elementos mais adequados a acentuar a ambiguidade e, sobretudo, a suscitar uma leitura que a reflita, particularmente pela forma como reagem perante tudo o que a ação lhes destina e pelo esquema de relações [...] em que são integradas. (FURTADO, 1980, p. 38)

O personagem reflete a estética da narrativa. Ele não é capaz de grandes ações de modo a transformar a sua condição de incertezas e indeterminação.

O herói fantástico caracteriza-se por uma capacidade de reação geralmente fraca, quando não pela completa passividade perante as forças insondáveis que se agigantam contra ele. É muito mais um brinquedo do desconhecido, avassalado por entidades inimagináveis, do que o sujeito do seu próprio destino capaz de as vencer. (FURTADO, 1980, p. 86-87)

Dessa maneira, no caso do personagem, importa mais a ação do que o “sujeito”, a figura que a pratica, pois o sujeito que importa à narrativa fantástica é o próprio leitor, que se identifica, na verdade, com a teia de ações, a estética de hesitação do gênero fantástico, “personificada” no personagem.

Quanto às ações, Todorov propõe que na narrativa existem dois tipos de ação: transitiva e intransitiva. As ações transitivas são aquelas que apenas se completam em um personagem, a cujo perfil é dado destaque; às narrativas compostas por esse tipo de ação, Todorov chama psicológica. Já as intransitivas são aquelas em que o mais importante é a ação; essas são as narrativas a-psicológicas.

As narrativas fantásticas são do segundo tipo; os personagens estão intimamente ligados ao discurso da narrativa e, por isso, refletem as ações dele. Não é relevante, em vista disso, uma análise da psicologia dos personagens. Afinal, “quem é uma personagem senão um determinante da ação?” (JAMES *apud* TODOROV, 1979, p. 119); e “que é a ação senão a ilustração da personagem?” (JAMES *apud* TODOROV, 1979, p. 119).

Os personagens importam enquanto elementos condutores do efeito produzido pela estética narrativa ao leitor, ligando este àquela pelo fio da hesitação. Essa, primeiro, está na estética e, depois, no personagem, que apenas torna mais visível essa postura, facilitando que o leitor identifique-se e, em razão disso, compartilhe da mesma visão, atuando sobre a narrativa segundo essa perspectiva, em esforços conjuntos ao autor implícito para a

construção do gênero fantástico. Este se dá na interação do leitor com o texto; não com o personagem, que pode ser um facilitador.

Na narrativa fantástica, a ação é mais relevante que o personagem, por isso a dupla hesitação comum a personagem e leitor não é indispensável para que um texto configure-se como sendo do gênero fantástico. Ainda que não haja essa identificação, é possível haver entre o leitor e o texto. Esta é a dupla hesitação indispensável, pois é preciso que o leitor compartilhe dos mesmos esforços que o autor implícito para a constituição contínua do gênero, e esses esforços são concentrados no efeito de hesitação. Este pode ser potencializado por algum personagem, como ocorre àqueles que conjugam em si contradições, sendo figuras ambíguas.

Furtado postula a presença contraditória de um personagem positivo, a vítima, e outro negativo, o monstro.

O protagonista pode revestir a forma de Monstro, a entidade, materializada ou não, que veicula qualquer manifestação de fenomenologia meta-empírica. Por outro lado, pode ser o homem normal transformado em objeto e, sobretudo, em Vítima dessa manifestação, confrontado com acontecimentos que não compreende e nunca pretendeu provocar, geralmente avassalado pela possessão através de uma imprudência ou de excessiva curiosidade e avidez intelectual. (FURTADO, 1980, p. 88)

Há a presença da ambiguidade também no conjunto de personagens. Trata-se da contradição nesse grupo. No entanto, nas narrativas vampirescas, mais do que essa presença contraditória de personagens, tem-se a presença ambígua do personagem vampiro. Nessa figura, pode-se ter a ambivalência; vítima e monstro conjugam-se em um só ser. Dessa forma, positivo e negativo coexistem e não se anulam, antes amplificam e fazem proliferar a ambiguidade.

O vampiro é a vítima que foi salva/condenada pela transformação; é a *vítima monstrificada*. Trata-se de um personagem que era positivo e foi tornado negativo, mas não perdeu todos os seus traços característicos positivos, coexistindo nele o positivo e o negativo.

Esse é o personagem sob o qual é posto o foco no capítulo a seguir. A partir de sua análise, torna-se mais clara a compreensão do leitor como sujeito ativo no processo de leitura. Este se relaciona com esse personagem na medida em que a apreensão que ele (leitor) faz da obra, por meio da vivência da experiência estética, é uma interpretação transgressora, que, como o vampiro, transforma o “outro” e a si.

Foucault afirma que “a interpretação não aclara uma matéria que com o fim de ser interpretada se oferece passivamente; ela necessita apoderar-se, e violentamente, de uma interpretação que está ali, que deve trucidar, revolver e romper a golpes de martelo” (FOUCAULT, 1987, p. 23). Essa perspectiva dista da concepção da análise estrutural do texto na medida em que reflete uma relação contraditória de aproximação e afastamento,

identificação e apropriação sem pudores. Isso resulta propriamente do espaço em que tal processo manifesta-se: o entrelugar.

Nesse ambiente, desenvolve-se a duplicidade de texto e leitor, mas este se manifesta como o simulacro deleuziano, pois tem o caráter transgressor, não se pretende ser como a cópia platônica que, submetendo-se ao original, intenta conservá-lo em continuidade. O leitor faz proliferar o fantástico em transformação, de forma que cópia e original “não têm por essência senão serem simulados” (DELEUZE, 1974, p. 268). Isso significa ser, simultaneamente, repetição (continuidade) e diferença — o jogo da *différance* apresentado por Derrida (1995) —, marcados pela continuidade e a contraditoriedade, o que é uma violação ao texto, um ataque do leitor cujo resultado é a apropriação, que se revela no movimento de assimilação e expressão.

Disso decorreria a percepção de uma postura antropofágica, à qual se faz referência neste estudo enquanto apropriação e ressignificação, e transformação do “eu” pelo reconhecimento de *outro(s)* “eu”. Este é um processo decorrente da leitura e que, nela, pode ser percebido em maior ou menor grau.

No capítulo a seguir, esse processo é investigado, na análise histórica das transformações ocorridas nas narrativas fantásticas vampírescas, como o último estágio percebido de interação de vampiro e leitor. Analisa-se a passagem histórica dos modos de interação dessas duas figuras indispensáveis a esse tipo de narrativa. E são observados os processos de não identificação e identificação, para, posteriormente, compreender o processo característico do leitor-vampiro: a apropriação.

### 3 A VAMPIRIZAÇÃO DO LEITOR: UM PROCESSO (NO) FANTÁSTICO

No capítulo dois, o conceito de identificação foi abordado à luz da definição desenvolvida por Stuart Hall, de modo a perceber que o fantástico constitui-se como gênero da identificação, do processo de construção da identidade. Este é intensificado, nesse modo de organização do discurso literário, porque ambos se desenvolvem de forma dialética, na interação do leitor com o texto, no caso — a qual pode ser facilitada por um ou mais personagens. A construção do fantástico dá-se na medida em que o seu caráter dialético é mantido, por meio da hesitação (mantida pelo leitor), que é a grande expressão de seu efeito.

Neste capítulo, observa-se a forma de construção da identidade na interação com a narrativa fantástica a partir do vampiro como mediador, elemento facilitador; são analisados três modos de identificação. São eles: não identificação (que comporta também a desidentificação), identificação e apropriação.

Para isso, primeiro se observa a configuração do vampiro como personagem, analisando o mito e a forma pela qual ele se integrou à literatura. Essa etapa é cumprida a fim de identificar as peculiaridades desse personagem e, por conseguinte, poder articulá-lo à figura do leitor, já analisada no capítulo anterior.

Em seguida, são investigados os processos de interação do leitor implícito — vide a impossibilidade de considerar, em tal análise, o leitor empírico, ser inapreensível e insondável devido à sua diversidade — com três diferentes tipos de vampiro, a saber: o tradicional, o moderno e o contemporâneo<sup>16</sup>, considerando as características formadoras de cada um deles. A partir dessa análise, percebem-se as diferenças refletidas na postura do leitor e na sua relação com a obra e o gênero, a interação é marcada por: não identificação, identificação e apropriação, respectivamente.

Por fim, trata-se do conceito de leitor-vampiro aqui postulado, ressaltando-se sua unicidade como tipo de leitor implícito, que pode vir a realizar-se no leitor empírico.

---

<sup>16</sup> Assim como não há uma definição uníssona do gênero fantástico, não há uma nomenclatura fixa dos tipos de vampiro. Foram encontradas diferentes e contraditórias formas de designar o Drácula, por exemplo. Este é nomeado, em diferentes textos acadêmicos e de divulgação cultural, como vampiro tradicional, clássico, vitoriano e até moderno. No presente trabalho, em virtude da necessidade de uma nomenclatura para articulação concisa e clara das ideias apresentadas, optou-se pela tríplce tradicional, moderno e contemporâneo. Em breves letras, a justificativa para tal formulação é histórica. Considera-se o primeiro vampiro aquele segundo o mito literário; o segundo, aquele que rompe com preceitos do primeiro, no caminho de uma humanização, assemelhando-se ao homem; e o terceiro, o que se confunde ao homem de tão humanizado.

### 3.1 De mito a personagem: a figura do vampiro

Dans un premier temps, nous avons fait connaissance avec le vampire. De personnage folklorique le vampire est devenu un mythe et c'est d'ailleurs en tant que mythe [...]. Puis, nous avons vu que le vampire littéraire ne cesse d'entretenir le mythe en l'alimentant de nouvelles caractéristiques. (JARROT, 1999, p. 181)<sup>17</sup>

O vampiro é uma figura presente no imaginário coletivo dos povos desde os primórdios e, depois, tornou-se também personagem. Na ficção, foi criado também o seu mito — sobretudo com a produção de Bram Stoker —, e este ajuda a sustentar o mito real. O vampiro literário foi formado a partir de constituintes pré-existentes, por essa razão faz-se pertinente o conhecimento e a compreensão do cenário mitológico por meio do qual foi constituído esse personagem.

“Le vampire est un être humain revenu d’entre les morts ou un être humain immortel se nourrissant de sang humain”<sup>18</sup> (JARROT, 1999, p. 30). O vampiro é tanto um ser sobrenatural como um homem com práticas associadas ao vampirismo — sobretudo, quanto ao que concerne à alimentação, beber sangue (e comer carne humana<sup>19</sup>). Porém a este estudo interessa a primeira acepção: o ser humano que retorna de entre os mortos. Essa é a figura que habita o imaginário coletivo de muitos povos, em diversas épocas, ao redor do mundo.

Voltaire registrou a definição de vampiro que mais se popularizou:

Esses vampiros eram cadáveres, que à noite saíam das suas campas para sugar o sangue dos vivos, tanto pela garganta como pelo estômago, após o que retornavam aos seus cemitérios. As pessoas que assim eram sugadas definhavam, empalideciam, e consumiam-se; por outro lado os cadáveres sugadores tornavam-se gordos, rosados, e exibiam um excelente apetite. E foi na Polónia, Hungria, Silésia, Morávia, Áustria, e Lorena, que os mortos andaram pregando estas partidas. (VOLTAIRE *apud* LECOUTEUX, 2005, p. 36)

<sup>17</sup> Tradução ao trecho correspondente: “Em um primeiro momento, travaremos contato com o vampiro. Do personagem folclórico, o vampiro tornou-se um mito e é além de um mito [...]. Então, vimos que o vampiro literário continua a manter o mito, alimentando-o de novas características” (tradução nossa).

<sup>18</sup> Tradução ao trecho correspondente: “O vampiro é um ser humano de volta dos mortos ou um ser humano imortal alimentando-se de sangue humano” (tradução nossa).

<sup>19</sup> “Dans le Dictionnaire du XIX<sup>e</sup> siècle sont à nouveau présentes les définitions des deux termes. Alors que le ‘vampire’ est un cadavre qui suce le sang des vivants, la ‘strige’ est une sorte de vampire ou un monstre qui suce le sang des hommes et se nourrit de leur chair. Enfin pour le Larousse de 1982 le ‘vampire’ est un mort qui suce le sang des vivants et la ‘strige’ un esprit/une métamorphose d’être humain vivant ou mort” (JARROT, 1999, p. 42). Tradução ao trecho anterior: “No Dicionário do século 19, as definições dos dois termos estão novamente presentes. Considerando que o ‘vampiro’ é um cadáver que suga o sangue dos vivos, a ‘strige’ é uma espécie de vampiro ou um monstro que suga o sangue dos homens e alimenta-se da sua carne. Finalmente, para Larousse 1982, o ‘vampiro’ é um morto que suga o sangue dos vivos, e a ‘strige’, um espírito/uma metamorfose de um ser humano vivo ou morto” (tradução nossa). “Vampire” e “strige” são duas figuras que se confundem em diversos mitos, sendo o segundo chamado também, de forma genérica, de vampiro. *Strige* é “uma sinistra referência a uma enorme coruja que habitava torres. Este ser tornou-se um monstro noturno equiparado a uma Lilith que atacava somente crianças para beber o sangue” (ARIADNE, 2009).

Essa é a imagem mais comum que se faz da figura do vampiro. De modo que, embora esse personagem seja marcado pela sobrenaturalidade, ele advém de construções do real. Ele está presente em mitos mais antigos do que sua presença enquanto ficção.

A ancestralidade dessa figura é tamanha e tão diversa que esse termo não pode ser analisado de forma categórica quanto à sua etimologia, pois não há certezas sobre isso, apenas hipóteses. Assim,

Há, por exemplo, quem reivindique sua ascendência no termo turco *uber* que significa bruxo ou ainda no termo polonês *upire* que designa sanguessuga. Sem dúvida, há ligação com a palavra húngara *vampir*; mas o que importa é o horror ao *bicho*, uma vez que o conceito está associado a criaturas de terrível espectro: mortos que saem misteriosamente das suas sepulturas, à noite, para buscar sangue fresco dos vivos que dormem. (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 9, grifos do autor)

A etimologia do termo vampiro, como a origem primária da figura morta-viva que se alimenta de sangue dos vivos, é um conhecimento difuso e impossível de consolidar de forma categórica e exclusivista.

São muitos os mitos que apresentam uma figura análoga ao vampiro. Esse personagem está presente em narrativas das mais diversas culturas. Dentre elas, a seguir são apresentadas a da cultura grega e a da africana, tão díspares, porém com esse ponto de interseção.

As *queres*<sup>20</sup>, descritas por Hesíodo como as encarregadas de “executar a determinação do destino” (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 21) quando alguém estava prestes a morrer, são “verdadeiros vampiros alados, de vestes ensangüentadas” (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 22).

As *queres* eram divindades infernais e vorazes, seres negros alados, com dentes brancos e unhas pontiagudas que se apoderavam do mortal designado, insuflando-lhe pavor e debilitando-lhe o corpo e o espírito. Enterravam impiedosamente as garras na carne do escolhido, despedaçavam-no, sugavam-lhe todo o sangue e mandavam sua alma para o fundo da terra, sombrio reino de Hades onde reinava Plutão, o soberano dos infernos, senhor absoluto dos mortos. (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 21)

Observa-se, nessa figura da cultura grega, práticas e características similares às do vampiro. O mesmo é percebido na cultura africana, na qual é registrado o medo de seres sobrenaturais cujos dentes são de ferro e que se alimentavam de sangue de recém-nascidos e carne de quem passasse por eles.

Na Idade Média, também há a presença dessa figura, embora se trate de uma época tão diversa da Antiguidade Clássica, na qual a cultura grega imperava. Tem-se, na Idade Média, período de repressão às produções contrárias à religiosidade cristã (católica), a presença vampírica em forma de morcego ou diabo, associada ao “mal”. E essa última característica também não pode ser considerada um atributo genérico à figura de práticas vampíricas. Cabe

<sup>20</sup> Elas devem ser entendidas dentro da sua cultura, a grega, na qual não há a ideia de pecado, porque não há Deus como parâmetro, assim o pensamento não é igual ao das culturas cristãs; trata-se, na verdade, de um aperfeiçoamento da natureza pela observação desta.



ressaltar — e potencializar — o valor ambivalente da figura do vampiro; na cultura indiana, os seres de práticas similares a essas são associados a Kali, portanto, ao “bem”.

No entanto, é comum a todas essas tradições o fato de que essas figuras, que podem ser chamadas, por analogia, de vampiros, são “um rasgo na trama das certezas científicas, tão solidamente tecida que parecia jamais dever sofrer o assalto do impossível” (CAILLOIS *apud* LECOUTEUX, 1943, p. 15).

Os vampiros são figuras que se manifestam como elemento instaurador da incerteza, do questionamento, da hesitação. Eles aparecem, intrometem-se na ordem racional estabelecida, a fim de confrontá-la. “Símbolo da intrusão da morte e do além-túmulo por vias dissimuladas e brutais dentro de um universo que o exclui, o vampiro representa a inquietação que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, de um deslocamento, de uma contradição” (LECOUTEUX, 1943, p. 15). Dessa forma, esse personagem não pode ser categorizado, pois é ruptura; não pertence a ordem alguma, somente à desordem, ao tempo-espaço de coexistência de ordens antagônicas, contraditórias; como o é vida e morte, que, em coexistência, formam um entrelugar.

[...] os vampiros não entram em nenhuma ordem, em nenhuma classe, em nenhum cálculo de criação. Eles não são nem a vida nem a morte, eles são a morte que afeta a vida; ou, antes, são a máscara assustadora de uma e outra. Os mortos os repelem com pavor à noite, e os vivos não os temem menos. (GOZLAN *apud* LECOUTEUX, 2005, p. 15-16)

Sob essa perspectiva, um elemento é comum a todas as designações e pode ser destacado como caracterizador desse personagem: seu deslocamento no eixo, que é um entrelugar, morte-vida; eles “são a máscara assustadora de uma e outra”. Trata-se de um morto-vivo, um ser com morte em vida e vida em morte. Ele desloca-se nesse ambiente que reflete sua inerente ambiguidade. Esse é um traço em comum com o fantástico, porém, se este é um entrelugar, aquele é um entressujeito, em paráfrase ao termo de Bhabha.

“É por esta razão que o vampiro é um não-morto, ou seja, um morto-vivo, pois habita uma zona umbral, uma penumbra entre a vida e a morte, em que está aprisionado e cuja maldição é perpetuar este estado mórbido” (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 11). Essa figura “habita uma zona umbral, uma penumbra entre a vida e a morte”, um entrelugar; e é um “morto-vivo”, um sujeito que é morto e vivo, que existe enquanto contraditório. O vampiro é ambivalência e coexistência de contrários (“morto-vivo”; morte e vida, natural e sobrenatural). Ele é manifestação da ambiguidade (“penumbra entre a vida e a morte”). E, ainda, é uma presença que se mostra por meio da ausência, o que torna o elemento ausente ainda mais presente; uma negação que re-afirma, afirma mais que a afirmativa (não morto), como já dito neste estudo. Ele é um morto, mas vivo; um morto-vivo.

Os vampiros são seres sobrenaturais e ambivalentes, comportam tanto o sentido natural, como o sobrenatural, bem como tanto o humano como o inumano. Esse é mais um ponto em comum com o fantástico. Esta característica em comum soma-se a outra já percebida: o termo vampiro não apresenta uma análise etimológica fechada, definida; semelhante ao gênero no qual se insere *a priori*, a origem da palavra “vampiro” apresenta-se como algo difuso.

De igual maneira, o mito do vampiro apresenta-se por muitas narrativas diferentes. Considerando-se, para essa afirmativa, que a palavra “vampiro” começou a ser utilizada no século XVIII mas é retroativa e extensiva ao nomear aqueles entes cuja prática pode ser classificada como vampírica. O uso de termo específico para designar os “sugadores de sangue” refere-se, inicialmente, à manifestação dessas práticas no leste europeu, porém, por associação de sentido, pode-se falar de “vampiro” em outras regiões e épocas, reconhecendo-o como o praticante/ator desse tipo de atividade, de uma prática similar à do vampiro do leste europeu, a qual pode ser entendida como vampirismo, uma atividade que pode manifestar-se de formas diferenciadas, porém sempre similar.

Essa figura ganha forças no campo ficcional com o fim do século das luzes, no qual imperava a racionalização. Com essa mudança, houve a prevalência do sobrenatural no campo das artes, como reação, em forma de ação contrária, a fim de combater a, até aquele momento, prevalência da razão.

Propagados em escala continental por tratados teológicos do século XVIII, os relatos sobre o ‘levante vampírico’ do Leste Europeu fincaram raízes profundas na literatura de ficção. Desenvolvida por um século e meio — com maior incidência na produção triangulada entre Alemanha, Grã-Bretanha e França — a fértil lavra que antecede Drácula (1897) afastou a lenda de suas origens ‘verídicas’, adaptando-a aos moldes das baladas macabras, das narrativas góticas, do teatro romântico e, finalmente, do formalismo vitoriano. (COSTA, s/d)

As narrativas vampirescas estão relacionadas a uma essência do mito do vampiro, porém não associadas, pois, nas artes, desvincularam-se da veracidade, do real, assumindo-se como ficção. Todavia, permanecem, na narrativa fantástica vampiresca, elementos referenciais de muitos mitos de vampiros em diferentes culturas.

O mito “é uma forma de **compreensão** daquilo que, à primeira vista, nos é completamente estranho e indizível” (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 19, grifo nosso). As figuras vampíricas sempre causaram estranhamento, e porque são diversas as culturas, são diversos os mitos, as formas de *compreender* o fenômeno da presença dessas representações, dessas figuras no imaginário coletivo.

São muitas as versões e condições para a aparição da figura do vampiro no mundo empírico, e esses aspectos são refletidos na literatura. José Luiz Aidar e Márcia Maciel apresentam o modo pelo qual se dá o surgimento de uma cadeia de vampirismo.

Dizia-se que uma cadeia de vampirismo não era iniciada voluntariamente, mas que uma entidade espiritual maléfica se apossava de um cadáver recém-morto ou mesmo que o vampiro fosse alguém que em vida tivesse feito pactos com o diabo e então após a morte lhe tivesse entregado a alma. O demônio se transformava em vampiro, daí a necessidade de um exorcismo. (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 15)

Lecoutex, em *História dos vampiros*, apresenta um princípio primeiro para a vampirização: “Há, portanto, um primeiro princípio, um verdadeiro teorema: toda pessoa que não tenha vivido até o termo prescrito não transpassa, permanece bloqueada entre este mundo e o além” (LECOUTEX, 2005, p. 41). Esse conceito associa-se a outro, o de “morte má” e “boa morte”. Os vampiros são mortos-vivos, mas seres relacionados ao primeiro tipo de morte, que se dá em estranhamento, do modo desarticulado à ordem, desestabilizando-a.

Os vampiros são seres metamorfoseados depois de mortos, mas também podem ser espíritos malignos, um corpo possesso por um espírito maligno ou uma pessoa transformada depois de mordida por um vampiro. Porém, ainda nesse último caso, essa figura não se manifesta no mesmo corpo, mas em outro, mais fluido, seu duplo, um ectoplasma que se corporifica à *imagem/ à semelhança* de um corpo físico — ainda que o seu próprio, como ele, semelhante a ele, mas não o sendo, apenas se assemelhando a ele —, como ocorre no processo de verossimilhança.

O vampiro não pode agir com seu corpo físico mas sim com o seu outro corpo, com seu *duplo*, com seu *ectoplasma*, que, como já dissemos, é uma energia menos densa que se *corporifica* à imagem do corpo físico (e que também teria possibilidade de incorporar-se em pessoas mediúnicas, em loucos, em animais ou sobre eles exercer domínio). (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 11-12, grifos do autor)

Na medida em que o personagem vampiro mantém essa característica do mito, mais uma vez percebe-se que o vampiro é um personagem que metaforiza o fantástico, funcionando como um personagem metaliterário, que reúne em si perspectivas do próprio gênero no qual se insere.

E outros aspectos desse mito e do modo pelo qual as pessoas reagem a ele foram preservados na literatura. Afinal, o gênero fantástico concretiza-se na interação com o leitor. Este precisa estar implicado na leitura, e a consideração do modo como as pessoas reagem (e reagem) ao mito é um meio de estabelecer essa aproximação do texto ao leitor, propiciando a este as mesmas sensações, como o medo, por exemplo. De modo que, embora o primeiro duplo do vampiro seja a sua corporificação — o seu (outro) corpo, ectoplasma à imagem de

um “outro”, que pode ser o seu corpo físico anterior —, ele é duplo do leitor, que, por meio desse personagem, pode (re)agir.

As pessoas não apenas contavam os mitos de figuras praticantes de vampirismo, como acreditavam nelas enquanto concretizações sobrenaturais possíveis no real. As narrativas não eram interpretadas de modo alegórico, porém não se hesitava quanto à natureza do fato; era sobrenatural. Por isso, apavoradas, elas reagiam buscando proteger-se. E, como a melhor defesa é o ataque...

Na época de caça aos vampiros, se uma vítima percebesse o perigo mortal que a ameaçava, desenterravam-se os cadáveres dos suspeitos; o corpo que fosse encontrado intacto, livre de putrefação, era julgado. Quando do deferimento de uma sentença oficial, o vampiro era condenado ao fogo e sua destruição processava-se do seguinte modo: inicialmente o coração era perfurado com uma estaca de madeira semelhante a um punhal. Ao primeiro golpe o vampiro soltava um tremendo grito; em seguida, sua cabeça era cortada. Só após tais procedimentos é que havia a total incineração do vampiro. Era necessário chegar ao cadáver, ao invólucro carnal, porque havia uma crença na invulnerabilidade do vampiro enquanto espectro.

[...]

Na China, os cadáveres suspeitos de serem vampiros eram expostos ao ar livre para se decomporem antes de serem sepultados e algumas vezes eram também queimados. Na Grécia, durante séculos, foi costume cortar em pequenos pedaços e jogar ao fogo todo cadáver que não apresentasse sinais de decomposição depois de sepultado. Na Bulgária, acreditava-se numa espécie de exorcismo em que um feiticeiro elevando a imagem de um santo acima do morto obrigava o vampiro a entrar numa garrafa cheia de sangue que, em seguida, era queimada.

No norte da África, placas de chumbo com textos conjuratórios gravados eram colocadas na frente de pessoas mortas por meios violentos ou por suicídio. (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 10-14)

Além dessas práticas, outras atitudes antivampiros eram tomadas, como colocar uma hóstia consagrada na boca do morto, e o uso de crucifixo, água benta, alho (ou arsênico), e rosa-silvestre. E, da mesma forma que há a narrativa dessas muitas ações preventivas, há uma enorme quantidade de versões para essas figuras que se alimentam de sangue, o que corresponderia ao fluido vital, o ectoplasma de que o vampiro precisa para se manter vivo.

Narrativas cuja figura central é o vampiro existem desde antes de Cristo, como é o caso da fábula judaica na qual há o relato de que Adão tinha outra mulher antes de Eva, e aquela, por recusar-se à submissão, fora expulsa, por Deus, do Éden e transformada em criatura noturna. Lilith, como é chamada, matava os filhos de Adão e Eva e alimentava-se dessa sua caça, consumindo a carne e o sangue.

Como se pode perceber, o mito do vampiro, bem como a definição dessa figura, é difuso, não há uma origem única e fixa, não se pode explicar seu surgimento por uma perspectiva única, é preciso considerar a multiplicidade de possibilidades. Essa figura manifesta-se tal qual o gênero em que foi inserida como personagem, ou seja, de forma indefinida.

A indefinição característica do fantástico reflete-se na sua conceituação, propiciando diferentes versões de compreensão desta manifestação artística. E o vampiro, por sua vez, é um personagem igualmente marcado pela indefinição. Esta se reflete da mesma forma que no gênero, podendo ser percebida tanto na apresentação de seu mito, que tem recebido conceituações diversas ao longo do tempo, como na caracterização da manifestação dessa figura enquanto personagem no campo das artes. Dessa forma, essa figura mantém a indefinição também na ficção.

O vampiro, enquanto tema, surge na literatura com o poema “Der Vampir”, de Heinrich August Ossenfelder. Porém, foi em *Drácula*, de Bram Stoker, que o vampiro como personagem consolidou-se. Drácula, personagem principal do livro, é o vampiro que dá forma a todos os posteriores na história do gênero, seja pela reafirmação dele, seja pela negação dele.

Esse personagem, inicialmente, está associado à literatura gótica, cuja definição dada por Vasconcelos é: “reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” (VASCONCELOS *apud* ROSSI, 2008, p. 61). Por essa razão, as primeiras manifestações do vampiro nas artes estão relacionadas a criaturas de terrível aspecto, assustadoras e horripilantes.

Além disso, as narrativas vampírescas, em sua origem, guardam semelhanças com características dos textos góticos, como se pode perceber na descrição feita por Rossi à narrativa gótica: “histórias que nos causam medo, ou são as histórias de terror e de horror, ou ainda são as histórias que se passam em lugares sombrios e aterrorizantes, normalmente castelos medievais abandonados e cemitérios mal-assombrados” (ROSSI, 2008, p. 55).

O vampiro, originalmente, é um personagem capaz de causar a mesma sensação no leitor: medo. Esta é uma característica definidora da manifestação literária dos primeiros vampiros. Porém, é com o personagem Drácula, de Bram Stoker, que se consolida o mito moderno do vampiro ou o seu mito literário, aquele que norteia, desde então, o desenvolvimento da literatura fantástica com vertente vampíresca.

Nesse romance, “o saber vampirológico é, por assim dizer, teorizado” (LECOUTEUX, 1943, p. 25).

Para um vasto público, o vampiro é um sugador de sangue que se aproxima à noite de quem está dormindo e provoca-lhe morte lenta aspirando sua substância vital. Romances e filmes nos familiarizaram com esse personagem que supostamente teme o alho e a cruz, com esse morto-vivo que tem medo da luz do dia; enquanto o sol brilha, ele permanece em seu caixão ou numa caixa repleta de terra de sua própria sepultura, onde dorme de olhos abertos,

enquanto os ratos inibem qualquer aproximação. Verdadeiro morto-vivo, o vampiro tem a tez pálida, os caninos longos e pontudos, os lábios vermelhos, as unhas compridas; sua mão é gelada e seu pulso, forte. Ele deixa seu esconderijo acompanhado do ruído dos cães ou de lobos uivando para a morte e, quando se infiltra numa casa, provoca o irreprimível torpor das pessoas acordadas. Alguns afirmam que ele pode metamorfosear-se em mosca, rato ou morcego para vir espiar a conversa de seus perseguidores sob essa forma animal; enfim, que é capaz de comunicar-se com seus semelhantes por telepatia. Ele desce pelos muros de seu castelo como uma lagartixa.

Esses dados embasam-se em tradições vindas de um passado distante. Stoker reuniu-os e organizou-os de maneira feliz, para produzir aquilo que viria a ser o mito do vampiro. Embora tenha se inspirado em autores anteriores, jamais alguém antes pintara um quadro com semelhante riqueza. William Polidori já havia mostrado o caminho com *The Vampyre, a Tale* [*O vampiro, um conto*] (1819). (LECOUTEUX, 1943, p. 10, grifo do autor)

Stoker elaborou um arquétipo de vampiro, formulando o que se tornou um mito central na ficção. O quadro descritivo apresentado pelo autor, na figura, sobretudo, do Drácula, é o que servirá de norte às narrativas vampirescas posteriores. Constitui-se um conjunto de características que consolida os traços formadores dos primeiros vampiros no campo das letras.

Jacques Finné, em *La bibliographie de Dracula*, formula uma definição para o vampiro, apresentando três condições para a sua constituição; dentre as quais, duas são indispensáveis: “Décrétons que, pour recevoir la décoration vampire, une créature doit répondre à une triple exigence : être un mort-vivant (condition a) qui se nourrit de sang humain (condition b) afin de prolonger la vie au-delà des limites habituelles (condition c)”<sup>21</sup> (FINNÉ *apud* JARROT, 1999, p. 81). Este é o vampiro ideal/exemplar, em oposição ao vampiro aceitável, como é definido por Finné: “Posons donc qu’il existe un vampire idéal, soumis à trois conditions, et un vampire acceptable qui illustre deux des trois conditions”<sup>22</sup> (FINNÉ *apud* JARROT, 1999, p. 83). Sabendo-se que “les deux caractéristiques essentielles d’un vrai vampire sont donc son origine dans une personne morte et son habitude de sucer le sang d’une personne vivante, habituellement avec une issue fatale”<sup>23</sup> (JONES *apud* JARROT, 1999, p. 85).

Essa circunstância — três condições dentre as quais duas são indispensáveis — remonta à definição que Todorov postula ao gênero fantástico. E há mais relações possíveis decorrentes dessa: a observação das condições indispensáveis à configuração do gênero e do personagem vampiro. No caso do gênero fantástico, são as duas condições indispensáveis: a hesitação do personagem e a não interpretação da narrativa como alegoria ou poesia, condição

<sup>21</sup> Tradução ao trecho correspondente: “Decreta-se que, para receber a condecoração de vampiro, uma criatura deve responder a uma tripla exigência: ser um morto-vivo (condição a) que se alimenta de sangue humano (condição b) para prolongar a vida além dos limites habituais (condição c)” (tradução nossa).

<sup>22</sup> Tradução ao trecho correspondente: “Assim, vamos colocar que exista um vampiro ideal, submetido a três condições, e um vampiro aceitável que ilustra duas das três condições” (tradução nossa).

<sup>23</sup> Tradução ao trecho correspondente: “as duas características essenciais de um verdadeiro vampiro são sua origem estar em uma pessoa morta e seu hábito de sugar o sangue de uma pessoa viva, geralmente com um desfecho fatal” (tradução nossa).

que apenas se realiza na interação, de forma dialética, do leitor com o texto. Na configuração do personagem vampiro, são indispensáveis: a ambivalência, ser ele um morto-vivo, portanto, elemento propiciador de hesitação, pois se relaciona à ruptura com a ordem estabelecida; e a absorção de energia vital do “outro”, o que se dá em uma relação dialética, na qual monstro e vítima tornam-se duplos e alteram-se reciprocamente quanto à questão de identidade, o que ocorre entre leitor e texto, constituindo o processo de identificação postulado por Stuart Hall, o qual já foi analisado no capítulo 2.

O modo como essa relação e decorrente alteração na construção da identidade ocorre entre personagem vampiro e leitor é a grande questão dos itens 3.2 **Da não identificação à identificação** e 3.3 **Tornar-se o “outro”: da identificação à apropriação de identidade**.

Para as análises realizadas, considera-se que, como gênero da interação, o fantástico apenas se realiza na relação entre leitor e texto na qual ambos mantêm uma postura de hesitação. Além disso, considera-se o fato de que, com a mudança de conjuntura sócio-histórica, tem-se também a mudança do sujeito e da configuração de sua identidade, bem como do seu processo de individuação, o que reflete também nas produções artísticas. Da mesma maneira, o vampiro do fim do século XVIII não é o mesmo do século XIX, e assim por diante.

Tendo isso em vista, a seguir são analisados três tipos de vampiro em ordem cronológica, destacando-se os que se manifestam como ícones de novas configurações de vampiro na história da literatura, aqueles personagens que marcaram o que pode ser compreendido como uma virada identitária dessa figura na ficção.

Primeiro, trata-se do vampiro tradicional e do modo como o leitor (re)age frente a ele, em um gênero no qual, se realizado, inevitavelmente se tem a questão da identidade em foco. A mesma análise é feita, na sequência, com outros dois tipos de vampiro, que foram nomeados aqui como o moderno e o contemporâneo.

### 3.2 **Da não identificação à identificação**

Os processos de não identificação e identificação são percebidos na relação dialética do texto com o leitor — interação indispensável à configuração do fantástico — e participam da construção da identidade do gênero e do leitor. No entanto, essas formas de interação são explicitadas na relação estabelecida entre o personagem protagonista, o vampiro, e o leitor.

Nas narrativas fantásticas vampirescas, o vampiro é o personagem que põe o leitor em contato mais acirrado com a estética do texto, transmitindo as principais sensações que se refletem no efeito que a estética da narrativa pode produzir no leitor.

O primeiro tipo de personagem vampiro registrado na ficção é chamado aqui de vampiro tradicional. O termo é utilizado porque se refere ao vampiro literário cujas características remontam às preexistentes naquelas tradições populares da época de sua formação e em outras anteriores e que registravam a presença desse morto-vivo que se alimenta de sangue.

Polidori e Le Fanu foram os escritores que transportaram o imaginário coletivo para o lugar de expressão da imaginação, a crença popular para a literatura, tornando o vampiro um personagem literário, mas Stoker formou o mito literário. Este autor, como a um Frankenstein, conjugou elementos diversos das versões, ao redor do mundo, do mito real do vampiro, reunindo diferentes aspectos presentes no imaginário coletivo da época e de momentos anteriores, e apresentou a configuração mais completa, até então, desse personagem. Além disso, ele também criou constituintes diferenciados para o vampiro. Dessa forma, pela primeira vez, é realizada a configuração do personagem de tez pálida, que se alimenta de sangue e é repellido por meio de alho e cruz.

*Drácula* é o romance que mais exerceu influência sobre a produção fantástico-vampiresca da época e a posterior até os dias de hoje, pois consolidou uma identidade primeira do vampiro na ficção, criando um mito dentro do universo ficcional. Essa construção identitária caracteriza-se pela proximidade da figura do vampiro encontrado no mito real, um ser que pode causar medo e horror nas pessoas. Tal produção de sentido é característica dos primeiros vampiros literários; eles são capazes de provocar no leitor essas mesmas sensações.

A designação “vampiro tradicional”, portanto, refere-se aos primeiros vampiros literários, os quais estavam muito relacionados aos mitos desenvolvidos pelos povos em suas culturas. Entretanto, faz referência também aos personagens de épocas posteriores que foram delineados conforme o *Drácula*, que não chega a ser um modelo, mas a representação de uma identidade.

No romance de Stoker, tem-se a estruturação do conhecimento acerca da figura do vampiro. E o doutor Van Helsing, o vampirólogo, transmite esse saber, o que institui o mito literário. Há, nessa narrativa, a configuração de um quadro em que se percebe, quanto ao vampiro: atemporalidade, ausência da linha limítrofe da morte, o sangue como alimento, o rejuvenescimento e o fortalecimento pela ingestão de sangue, a não projeção de sombra, a ausência de reflexo no espelho, a força fora do comum, o poder de metamorfosear-se em



animais noturnos, a produção de bruma como efeito suscitador de uma ilusão de ótica, o redimensionamento do corpo, a necessidade de convite/permissão para entrar no lugar ou na vida da vítima, a fraqueza à luz do sol, e o alho e os artigos sacros como elementos repelentes.

Essas características estão presentes na narrativa do *Drácula* e compõem um referencial de vampiro para as produções posteriores, instaurando uma espécie de tradição na medida em que é um ponto de referência. Entretanto, esse personagem não constitui a única forma de representação do vampiro na literatura fantástica. Com o tempo, houve inovações.

“Assim, é importante não fixarmos a figura do Drácula como modelo de vampiro. Devemos vê-lo historicamente” (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 29). Isso significa percebê-lo como ícone que marcou a produção desse tipo de narrativa, como uma ponta saliente que torna pujante a estética impressa no texto e, em decorrência disso, o modo de interação do leitor com a obra. Porém, não se trata de um modelo, um ideal rígido e inquestionável a ser seguido, imitado.

O Drácula foi o iniciador da configuração de um tipo de vampiro específico que causa reações no leitor capazes de explicitar a relação deste com o texto para a construção da identidade do gênero, a do personagem e a do próprio leitor. Estabelece-se uma forma de interação na qual os dois tipos de personagem em foco na narrativa, o vampiro e a vítima, refletem a interação de leitor e texto. O encontro da vítima com o vampiro assemelha-se ao do leitor com o texto. Isso é o que será articulado no próximo capítulo, na análise do romance em questão, de Bram Stoker.

As sensações de medo, terror e horror são evidentes na(s) vítima(s), e o leitor compartilha de tais sensações. A identificação do leitor dá-se com a vítima. Ele não se identifica com o vampiro, este é um animal repulsivo e sem piedade alguma. A relação do leitor com o vampiro é de não identificação.

O vampiro tradicional é uma criatura cruel e horripilante, desprovido de caráter humano. Como uma besta-fera, ele apenas tem sede de sangue e busca manter sua existência. Por esse motivo, não há identificação com o homem, o vampiro tradicional não apresenta um caráter humano e está muito ligado ao mundo sobrenatural, tendo habilidades extraordinárias. Isso produz a não identificação do leitor com esse personagem.

Esse vampiro, o tradicional, representa a ruptura da ordem estabelecida, porém há a retomada da ordem, o que ratifica a posição conservadora da época. Sendo assim, o leitor pode aproximar-se da obra seduzido pelo seu caráter transgressor, mas, em seguida, desidentificar-se, perder a sua identificação, pois a posição conservadora é retomada, a ordem sobrepõe-se à desordem, à ruptura. De modo que “o vampiro, este Outro do leitor, acaba com

uma estaca no coração” (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 29), ele é vencido pelo mundo da ordem. Nesse momento, o leitor deixa de identificar-se com o vampiro, que perde seu caráter atemporal e transgressor.

O vampiro é deslocado do espaço de “maldição eterna que o tira do cotidiano e o aprisiona no atemporal” (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 69), e o leitor, em decorrência disso, é deslocado do espaço de identificação com a vítima e não identificação com o monstro, pois já não há monstro, e, logo, também já não há vítima. As relações são dissolvidas na narrativa e na interação de leitor e texto. A identificação que esse leitor estabelecera com a transgressão da narrativa às leis da realidade, embora ele não se identifique com o vampiro, é desfeita, há uma desidentificação, porque tal ruptura é sobrepujada pela ordem.

Dessa forma, a interação de leitor e texto, assim como a de leitor e vampiro, é marcada pela desidentificação, a não identificação. Quanto ao leitor, há uma identificação com o caráter do texto e uma não identificação com o personagem vampiro, mas esses dois processos de relacionamento evoluem para um mesmo patamar: o de desidentificação, que é uma manifestação de não identificação. Com a retomada da ordem, o leitor perde a sua identificação com o caráter da narrativa e a sua não identificação com o vampiro.

O vampiro torna-se morto-morto, deixa de existir na relação com os vivos, o que tranquiliza o leitor acalmando-lhe as angústias, não havendo mais sequer a interação de identificação pela negativa, pela contraposição, a não identificação. Não há mais com o que não se identificar, o vampiro torna-se passado, deixa de ter o poder da atemporalidade e afasta-se o suficiente para não representar perigo ou ameaça à vítima, com quem o leitor identificava-se até haver o restabelecimento da ordem.

Esse quadro interacional modifica-se com a aparição de outra configuração de vampiro. A manifestação seguinte desse personagem é marcada pela presença (ou permanência) de um caráter humano. O monstro é também vítima, há nele a coexistência ambivalente de monstro e humano. Transformado ou iniciado, o vampiro não perde o caráter humano anterior, o que lhe possibilita a experiência da alteridade. Ele é capaz de enxergar-se no “outro” e de ter esse “outro” se enxergando nele. A este vampiro dá-se aqui a designação de vampiro moderno, pois ele é humanizado e, como o homem, é um sujeito marcado pelo descentramento e a fragmentação.

Com essa manifestação específica desse personagem, inicia-se um processo de similitude entre vampiro e homem, que se manifesta na relação entre vampiro e vítima e, também, na entre vampiro e leitor. Vampiro e vítima passam a ter algo em comum: aspectos humanos. Sob essa condição, a vítima consegue enxergar-se no vampiro, logra ver nele um

lado humano, identifica o homem que há no monstro, aquele que foi a primeira vítima dessa criatura.

Ao invés da não identificação, tem-se a identificação. Essa interação reflete a do vampiro com o leitor, que já não se identifica principalmente com a vítima, mas com a vítima que há no monstro, com o contraditório caráter humano deste. O leitor enxerga no vampiro o que há de humano em si próprio, bem como o que há de monstruoso.

É Anne Rice, em *Entrevista com o vampiro*, quem realiza essa inovação ao mito literário, atribuindo ao personagem vampiro características humanas, as quais se tornam humanizadoras do monstro. Este se torna capaz de querer preservar a vida das pessoas ao seu redor, autorregulando-se.

Essa capacidade do personagem é um aspecto que aponta para a questão da alteridade. Esse tipo de vampiro relaciona-se com as pessoas não apenas como monstro e vítima, mas como um “outro” com o qual se identifica e interage em uma relação de troca; em oposição ao vampiro tradicional, um ser solitário, sem compaixão ou piedade, ou qualquer índice de humanização, e que se vale de suas habilidades sobrenaturais e relaciona-se com as pessoas como presa (as vítimas, grupo no qual se insere o leitor) e predador (o vampiro).

O vampiro moderno é capaz de sentir empatia e desenvolver afinidade por um ser humano, o que o retira da condição exclusiva de assassino e coloca-o na de poder querer preservar aquela vida que antes seria ceifada por ele. O vampiro humanizou-se e, então, aproximou-se das pessoas, que, para ele, já não são mais presas, mas *outros*. Esse movimento de alteridade é indispensável à interação em que há identificação; essa percepção é o que gera um movimento recíproco de identificação do “eu” com o “outro”.

Sendo assim, os vampiros modernos são seres sociais e a identificação recíproca na relação com a vítima é uma marca distintiva que é percebida também na interação do leitor com ele e, por conseguinte, com o texto. Já não se trata de um ser representado como cem por cento monstro, que externa e internamente, em aparência e em identidade enquanto sujeito, é repulsivo.

Com esse vampiro, o leitor é capaz de identificar-se, pois reconhece nele uma semelhança física, que o atrai, e uma semelhança relacional, no modo de ele relacionar-se com as pessoas e o mundo, além de consigo mesmo, o que seduz o leitor. Percebe-se um caráter humano nas (rel)ações, o que gera identificação. Assim, identificação é um conceito entendido no sentido de reconhecimento de semelhanças, produção de empatia e desenvolvimento de afinidade *com o “outro”, em relação ao “outro” e na relação/interação com esse “outro”*.

O personagem vampiro inaugurado por Anne Rice ainda é um monstro, no entanto está mergulhado em conflitos existenciais, ele jaz no humano. Desde a primeira linha do romance, esse vampiro mostra sua tomada de (auto-)consciência: “Compreendo” (RICE, 1992, p. 9). Essa postura é o que o aproxima do homem, como é analisado no capítulo que segue.

Esse vampiro mostra-se em toda a sua complexidade. Como o homem, ele reflete sobre si e sua condição na interação com os *outros*; ele abre a janela do seu “eu”, expressa ter alma. Ele inspeciona o seu interior, e reflete sobre isso, para, depois, abrir-se para o exterior, para o mundo lá fora. Dessa maneira é o discurso do vampiro em *Entrevista com o vampiro*: “Disse o vampiro, **pensativo**, caminhando lentamente **pela sala até a janela**” (RICE, 1992, p. 9, grifos nossos).

Em sua configuração humanizada, o vampiro moderno atrai, seduz e deixa um desejo ardente no leitor implícito — podendo ser sentido também pelo leitor empírico —, que se vê no entrevistador: “Dê-me isto! [...] Transforme-me agora num vampiro!” (RICE, 1992, p. 332).

### 3.3 Tornar-se o “outro”: da identificação à apropriação de identidade

Este desejo deixado pelo vampiro moderno é capaz de ser realizado pelo vampiro contemporâneo, uma inovação proposta por Flávio Carneiro, em *A confissão*, ao mito literário.

O vampiro contemporâneo concede ao leitor a possibilidade de realização do desejo despertado no entrevistador do vampiro moderno: “O poder de ver, sentir e viver para sempre” (RICE, 1992, p. 332). Isso ocorre na medida em que o vampiro contemporâneo conscientiza o leitor implícito — podendo alcançar o empírico — quanto ao poder de apropriar-se do “outro” na interação, vendo-o, sentindo-o e vivendo-o para sempre. Esse vampiro faz o leitor compreender aquilo que o entrevistador do romance de Anne Rice ansiava: “coisas que milhões de nós nunca experimentarão nem chegarão a compreender” (RICE, 1992, p. 332).

Esse personagem vampiro, além de ser o extravasamento do sujeito contemporâneo — por isso designado aqui vampiro contemporâneo —, toma consciência da sua situação e compreende sua condição, e toma uma atitude quanto a isso. O vampiro de Flávio Carneiro

busca dar voz à sua condição: “A senhora me escute, por favor” (CARNEIRO, 2006, p. 9). E, ademais de expressar seu caráter humano, busca apropriar-se do que o torne mais humano.

Em *A confissão*, o vampiro é um ser mimético, que se apropria de diferentes personalidades como se fosse um personagem diferente, de acordo com a situação que quer causar. E ele também é um vampiro confesso.

A figura do vampiro é uma das formas como o diabo é visto e retratado na literatura, é uma antítese ao cristianismo. Entretanto, o vampiro de Flávio Carneiro é um personagem híbrido, conjuga em si o bem e o mal, é uma espécie de “vítima-monstro” ou “monstro-vítima”, que, embora cause suspense e medo, não é visto como monstruoso, horroroso, pois não é exclusivamente monstro. Ele reúne em si os dois lados da interação da literatura vampiresca, o que fica marcado nas indicações de sua crise existencial. E os leitores identificam-se com esse personagem diverso, de caráter contraditório.

O vampiro de Flávio Carneiro é confundível com o homem. Apesar do caráter vampírico do personagem, sua *performance* é semelhante à dos homens. Ele é atraído à vítima pelo desejo por alguma peculiaridade, um dom ou um talento, que lhe salte aos olhos devido à ausência presentificante nele. Esse é um ponto de congruência com o homem contemporâneo, o que desperta no leitor uma identificação que o faz reconstruir a sua identidade na medida em que se reconhece à *imagem e semelhança* desse personagem, como de mesma natureza — ainda que o personagem pratique a vampirização/apropriação por meio da relação sexual e o leitor a partir da leitura, duas formas de interação que envolvem prazer e esforço, ganho e perda, vida e morte, em uma busca por algo mais profundo.

O personagem vampiro contemporâneo busca por aquilo que o torne outra vez humano, por aquilo que lhe *falta* (CARNEIRO, 2006, p. 234), de que ele sente falta, sendo a presença de uma ausência em seu ser, o que lhe é angustiante. No caso do vampiro de Flávio Carneiro, trata-se do medo; porém, a busca por emoções profundas é uma característica do homem contemporâneo, que está sempre procurando ser mais humano. Essa configuração de sujeito não apenas se identifica com o elemento humano como também se empenha em apropriar-se dele, tornando-o seu, em busca de ser ele próprio mais humano, mais “eu” ao preencher um vazio que o angustia, ao ocupar uma lacuna que o faz expressar tal angústia, e ao esforçar-se por encontrar meios de sentir aquilo que falta.

Seguindo essa configuração, somos levados a pensar que o homem encontra-se em grande desespero, pois suas perturbações psíquicas são caracterizadas por um mal-estar difuso e invasor, por um sentimento de vazio interior que se expressa na frase: “se pelo menos eu pudesse sentir alguma coisa!”, sendo assim, por consequência, o homem sentirá o vazio das emoções (LIPOVETSY, 1989). O sujeito contemporâneo carrega consigo uma queixa constante, anunciada na fala, em sua linguagem. Uma queixa que o coloca em um lugar, segundo ele mesmo, de sujeito ‘da angústia’. Podemos, pois, perguntar: essa angústia que

hoje é percebida, não seria a dificuldade de o sujeito lidar justamente com a ‘falta’? (SILVA; NOGUEIRA; FRAGA, 2009, p. 104-105)

O sujeito contemporâneo identifica-se com o vampiro contemporâneo na medida em que ambos compartilham da angústia da falta, da presença de um *não ser* em que há desejo de *ser*. Assim o leitor implícito identifica-se — e o empírico pode identificar-se — com esse sentimento de autoconhecimento e, em decorrência dele, reconhecimento de uma falta angustiante.

Como o vampiro moderno, o vampiro contemporâneo toma consciência de si e do “outro”. No entanto, esses dois tipos de vampiro distinguem-se quanto ao processo de interação. O primeiro manipula a situação de modo a ser entrevistado, conduzindo o rapaz a ser seu entrevistador, enquanto o segundo exige que sua confissão seja ouvida, obrigando a mulher a ser sua ouvinte. Essa diferença na forma de comunicar-se reflete-se no modo de interação estabelecido com o leitor e, por conseguinte, no deste com o texto — como é explicitado no capítulo 4. Se o vampiro moderno produz identificação, o contemporâneo desperta para a apropriação, um processo de tomar para si o que é do “outro”.

Não basta distinguir o que é seu e o que é do “outro”; trata-se de tornar de domínio do “eu” o que não era. “Se as imagens do espelho tivessem que ser comparadas às palavras, essas seriam iguais aos pronomes pessoais: como o pronome eu, que se eu mesmo pronuncio quer dizer ‘mim’, e se outra pessoa o pronuncia quer dizer aquele outro” (ECO *apud* SILVA; NOGUEIRA; FRAGA, 2009, p. 106). A apropriação é tomar para “mim” aquilo de que “aquele outro” tinha posse, processo que demanda imbricação do “eu” no “outro” e transformação tanto do “eu” como do “outro”.

Apropriação, portanto, é um termo que se relaciona com internalização, mas que não se trata de um tipo desta, porém de um estágio posterior a ela, realizado após ela. Trata-se de um esforço da subjetividade do leitor para ressignificar o internalizado de modo a torná-lo não mais de posse de um “outro”, porém seu, do “eu”, pois processado a partir de sua própria subjetividade.

Sobre a relação entre internalização e apropriação, Smolka (2000, p. 28) afirma:

Internalização, como um construto psicológico, supõe algo “lá fora” — cultura, práticas sociais, material semiótico — a ser tomado, assumido pelo indivíduo. A realidade, a concretude, a objetividade ou a estabilidade de tais materiais e práticas lhes dão as características de produtos culturais.

Nesse sentido, poder-se-ia dizer que o termo *apropriação* poderia ser usado como um sinônimo perfeitamente equivalente a internalização, já que ele também supõe algo que o indivíduo toma “de fora” (de algum lugar) e de alguém (um outro). Esse termo também implica a ação de um indivíduo sobre algo ao qual ele atribui propriedade particular.

No entanto, o termo *apropriação* está permeado por outras significações importantes, que trazem outras implicações conceituais. [...]

O termo *apropriação* refere-se a modos de *tornar próprio*, de tornar *seu*; também, tornar *adequado*, *pertinente*, aos valores e normas socialmente estabelecidos. (grifos da autora)

Dessa forma, o processo de apropriação refere-se à prática de tomar para si, porém é demandado um esforço posterior de acomodar, adequar e adaptar o elemento apropriado, tornando-o pertencente ao “eu”. Isso porque “os indivíduos não absorvem passivamente formas simbólicas mas, ativamente e criativamente, dão-lhes um sentido e, por isso, produzem um significado no próprio processo de recepção” (THOMPSON *apud* ZANELLA, 2004, p. 132). Entretanto, “*tornar próprio* não significa exatamente, e nem sempre coincide com *tornar adequado* às expectativas sociais. Existem modos de *tornar próprio*, de *tornar seu*, que não são *adequados* ou *pertinentes para o outro*” (SMOLKA, 2000, p. 32, grifos da autora).

De fato, quem avalia? Quem decide sobre a “pertinência da apropriação” de ações, de práticas, de conhecimentos? E de que posição? A avaliação e a validação das ações procedem usualmente de um outro autorizado (anônimo, generalizado ou empírico). Do nosso ponto de vista, a apropriação está relacionada a diferentes modos de participação nas práticas sociais, diferentes possibilidades de produção de sentido. Pode acontecer independentemente do julgamento de uma pessoa autorizada que irá atribuir um certo valor a um certo processo, qualificando-o como apropriado, adequado, pertinente, ou não. Portanto, entre o “próprio” (seu mesmo) e o “pertinente” (adequado ao outro) parece haver uma tensão que faz da apropriação uma categoria essencialmente relacional. (SMOLKA, 2000, p. 33)

Não se trata de uma construção individual; a apropriação é um processo interacional e da interação — isso significa dizer que ele ocorre na interação e por meio dela. Na leitura, dá-se a relação estabelecida entre leitor empírico e texto — com ou sem a presença de um facilitador, que pode ser um personagem, em geral protagonista — e a interação estabelecida dentro do próprio leitor, em sua subjetividade.

Sabendo-se que a leitura como interação em toda a sua potencialidade apenas ocorre quando o leitor empírico coincide, o máximo possível, com o leitor implícito, pois, em tal circunstância, há um diálogo do “*eu*” do leitor empírico com o “*outro*” do autor, que é o leitor implícito. Mas, identificá-lo e identificar-se com esse “outro” não significa reconhecer e decifrar uma série de pistas deixadas pelo autor no texto; trata-se de compreender a estética da narrativa incorporando-a ao ato da leitura e a si próprio, na forma *como* dirige seu olhar.

Todavia, vive a impossibilidade de analisar de modo empírico o processo de interação do leitor real com o texto, bem como não há meios de precisar o registro dos efeitos dessa interação<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> A complexidade do objeto de estudo sob análise, que é o efeito produzido pela interação de leitor empírico e texto, requer um pensamento igualmente complexo, que comporte as ambivalências indispensáveis à formulação de princípios de análise, como Morin expressa: “(...) ou seja, um pensamento capaz de unir conceitos que se rechaçam entre si e que são suprimidos e catalogados em compartimentos fechados. Sabemos que o pensamento compartimentado e disciplinar ainda reina em nosso mundo. Este obedece a um paradigma que rege nosso pensamento e nossas concepções segundo os princípios de disjunção, de separação, de redução. Sobre a base desses princípios, é impossível pensar o sujeito e assim mesmo pensar as

A impossibilidade de traçar empiricamente o movimento de internalização/apropriação, a dificuldade de encontrar e ler indicadores, as situações que desafiam as interpretações levam-nos a refletir sobre o estatuto teórico e a força das afirmações de Vygotsky em relação à internalização das práticas sociais. E aqui, arriscamos dizer que a força dessas afirmações está muito mais em seu valor como um posicionamento epistemológico e ideológico do que na utilidade restrita de um construto em psicologia. Se nem sempre podemos identificar e descrever os processos psicológicos de internalização/apropriação, podemos assumi-los como um princípio, um princípio relacional. (SMOLKA, 2000, p. 36)

Assim,

Nesse sentido, a apropriação não é tanto uma questão de posse, de propriedade, ou mesmo de domínio, individualmente alcançados, mas é essencialmente uma questão de pertencer e participar nas práticas sociais. Nessas práticas, o sujeito — ele próprio um signo, interpretado e interpretante em relação ao outro — não existe antes ou independente do outro, do signo, mas se faz, se constitui nas relações significativas. (SMOLKA, 2000, p. 37)

Ademais, “na esfera da sua própria privacidade, os seres humanos retêm a função da interação social” (VYGOTSKY *apud* SMOLKA, 2000, p. 37). Dessa forma, na apropriação, é possível a produção de muitos e múltiplos sentidos, os quais podem ser inclusive contraditórios, porém há também a possibilidade da resistência à interpretação.

E isso nos faz lembrar Bakhtin: “(...) nem todas as palavras se submetem da mesma forma, com a mesma facilidade, a essa apropriação, a essa apreensão e transformação em propriedade privada: muitas palavras teimosamente resistem, outras permanecem alheias, soam estranhas...” (1988, p. 294). Nessa resistência — do sujeito, da palavra, às palavras (dos outros) — certos modos de apropriação podem, no entanto, ocorrer, produzindo sentidos não esperados, não previstos, não predizíveis. (SMOLKA, 2000, p. 37)

Essa produção de sentido, de significado dá-se pela ressignificação. Afinal, “a apropriação aponta para a reprodução/transformação/reinscrição, ou seja, para a ressignificação” (INDURSKY, s/d, p. 7), que é mais do que a significação.

A significação refere-se a ‘o que as coisas querem dizer’, aquilo que alguma coisa significa. Como as coisas não significam por si só, e nem tão pouco significam a mesma coisa para indivíduos diferentes, depreende-se que a significação é fenômeno das interações, sendo, pois, social e historicamente produzida. (ZANELLA *apud* ZANELLA, 2004, p. 131)

Seguindo esse raciocínio, a narrativa e seus elementos são significativos, mas eles são também significáveis, o que ocorre por meio da apropriação.

A significação está relacionada ao primeiro movimento de produção de sentido, o qual o autor imprimiu à sua obra, tornando-a significativa. Porém, o texto não se fecha a novas possibilidades de significação; ele é significativo, tem um significado atribuído, mas é também significável, pode ter novos significados atribuídos a ele — uma prática do leitor empírico. Dessa forma, ele pode ser ressignificado.

A ressignificação refere-se a um processo em que se “executa/preserva/transforma e, nesse processo, também se modifica” (ZANELLA, 2004, p. 133). De modo que “todas as

---

ambivalências, as incertezas e as insuficiências que há neste conceito, reconhecendo, ao mesmo tempo, seu caráter central e periférico, significante e insignificante” (MORIN *apud* ZANELLA, 2004, p. 133).



ações adquirem múltiplos significados, múltiplos sentidos, e tornam-se práticas significativas, dependendo das posições e dos modos de participação dos sujeitos nas relações” (SMOLKA, 2000, p. 31).

Essa é a *performance* do vampiro contemporâneo. O vampiro de Flávio Carneiro é agente de ressignificações de conhecimentos e vivências. Porém, esse personagem também é ressignificado, pois a apropriação é um processo recíproco, em que o que é olhado e quem olha são ressignificados/transformados.

Dessa forma, *semelhantemente*, o leitor, ao interagir com *A confissão*, é ressignificado/transformado. Afinal, a partir das relações de vampiridade estabelecidas entre leitor e personagens, e entre leitor e texto, o leitor pode tomar consciência de sua condição de vampiro e ter sua prática modificada. O resultado é a vampirização do leitor implícito — e a possibilidade de ela ser experimentada também pelo leitor empírico.

### 3.4 O “outro” é “eu”: o leitor vampirizado

Em *A confissão*, o narrador, bem como o leitor, não tinha conhecimento de sua natureza no início da história narrada, porém uma pista é deixada nas primeiras páginas do romance: “Essa questão do tempo já não se resolve mais do modo normal para mim, nem me preocupo em saber quantos anos tenho hoje [...] em breve seremos quase eternos” (CARNEIRO, 2006, p. 11).

O caráter atemporal é uma das marcas do vampiro. No entanto, há uma variação quanto a esse aspecto no romance em questão: a atemporalidade não se refere necessariamente à eternidade enquanto vida eterna, viver para sempre. N’*A confissão*, não se sabe se o vampiro desfruta de tal habilidade; sabe-se apenas que ele não deseja isso. Ele desfruta de uma *quase* eternidade, trata-se da possibilidade de coexistência temporal de vivências e de poder possuir até mesmo aquelas anteriores à sua própria existência.

Dessa forma, ao falar que é “*quase* eterno”, e incluir nesta descrição um *tu*, um interlocutor, que pode ser a mulher que o ouve ou o leitor também — “seremos quase eternos” —, ele aponta para a transformação dele e do seu interlocutor por meio da vampirização.

O narrador reconhece sua natureza vampírica por meio da vivência. Na sua prática cotidiana, torna-se claro para ele aquilo que era obscuro. Surge o *estranho*. Com o leitor não é diferente, ele é transformado em vampiro ao perceber-se sujeito capaz de apropriar-se — e

assume a *performance* de vampiro ao empregar essa ação (de agente de apropriação) na sua interação com o texto.

O ataque do leitor pode dar-se de duas formas, como postulado por Zanella ao inspecionar o processo de ensino-aprendizagem na confecção de renda de bilro. Do mesmo modo que os aprendizes desse artesanato, o leitor pode processar diferentes formas de apropriação.

- a) A apropriação da(s) ação(ões) - entendida como a apropriação de partes da atividade como um todo. No caso da atividade analisada — aprender a fazer renda —, a apropriação da ação consiste na **compreensão** e possibilidade de confecção dos pontos da renda, mas isso **não garante o domínio e a execução independente** da atividade de confeccionar a renda de bilro; tampouco a possibilidade de criação de novas peças ou inovação do já conhecido.
- b) A apropriação da atividade em si - envolve a apropriação do processo como um todo, o que possibilita ao aprendiz **compreender e saber fazer os pontos**, utilizando adequadamente os instrumentos mediadores da ação. É possível estabelecer relações entre as diferentes ações que a atividade compreende e seus instrumentos mediadores, consistindo assim em condição para a emergência do novo. Aqui se apresenta **o sujeito em sua plena condição de autor**, que parte de uma realidade conhecida e com ela dialoga, transformando-a e a si mesmo nesse processo. (ZANELLA, 2004, p. 131, grifos nossos)

Dessa forma, se o leitor apropria-se da(s) ação(ões), ele compreende e pode até conseguir desenvolver articulações ao apreendido, porém não é garantido o domínio, a posse completa, que viabiliza a execução independente, a reflexão e a transformação pela ressignificação do elemento apropriado. Compreender e articular de modo independente, por meio de ressignificações, a partir de um esforço da subjetivação, é um processo que ocorre quando há a apropriação da atividade em si<sup>25</sup>. Assim,

[...] se a apropriação da ação caracteriza-se pelo saber fazer (que na atividade em questão compreende o conhecimento dos nomes dos pontos da renda e a possibilidade de executá-los, sem que haja no entanto o domínio da seqüência de pontos sinalizada pelo instrumento mediador e/ou da articulação necessária entre os pontos), a apropriação da atividade envolve o compreender e saber-fazer, onde as condições de execução somam-se à possibilidade tanto de ação independente quanto de criação. A apropriação da atividade pressupõe, nesse sentido, a apropriação do princípio de relação que caracteriza a dinâmica instrumentos/ações/objetivo a ser alcançado. (ZANELLA, 2004, p. 132)

O leitor implícito da literatura fantástica é um ser que se apropria do *conhecimento* “do princípio de relação que caracteriza a dinâmica” (ZANELLA, 2004, p. 132) elementos/ações/efeito a ser alcançado, compreendendo-o. Trata-se de um agente de apropriação da ação. E, para que o gênero fantástico se realize até sua última instância, faz-se necessário que o leitor empírico interaja com o texto segundo esse princípio relacional que configura esse tipo de narrativa: a hesitação.

Este é o elemento que deve funcionar como articulador das interações. Dessa forma, as relações entre leitor implícito e texto são mediadas por ele, e as entre leitor empírico e texto,

<sup>25</sup> “A questão da mediação semiótica, fundamental na perspectiva vigotskiana, está presente tanto na ação quanto na atividade. Apesar disso, a distinção entre estas me parece necessária, porque possibilita demarcar diferenças que remetem aos processos psicológicos envolvidos e às possibilidades para o sujeito” (ZANELLA, 2004, p. 131-132).

com a presença ou não do personagem como facilitador, devem também ser mediadas por esse elemento, capaz de propiciar a coexistência ambivalente de contrários, inclusive a de naturezas e de explicações contrárias. Frente a isso, há a possibilidade de o leitor não optar por uma *ou* outra explicação a um evento insólito ou sobrenatural que apareça, mas por uma *e* outra.

O fantástico é um gênero interacional, como já foi afirmado; ele manifesta-se na interação do texto com o leitor. E para que o efeito de fantástico permaneça, faz-se necessário que o leitor empírico permaneça sob o princípio dessa interação, o qual é a hesitação. Não se opta pela explicação que seria tendência do leitor empírico, explicando esses acontecimentos segundo a sua ordem de inserção em um mundo racionalizado, nem pela explicação do novo mundo apresentado no texto, explicando os eventos por uma perspectiva sobrenatural.

A hesitação é um clima do gênero fantástico e um princípio percebido no leitor implícito e a ser adotado pelo leitor empírico na interação com o texto, de modo a haver a ocorrência e a permanência do efeito instaurador do gênero.

Essa é uma postura indispensável ao leitor de narrativas fantásticas. Ela equivale à apropriação da ação, pois se trata de compreender a atividade, conhecendo-a e mantendo-a. Porém, a apropriação da atividade é realizada por um leitor específico, o leitor-vampiro. Ele é quem se apropria “do princípio de relação que caracteriza a dinâmica” (ZANELLA, 2004, p. 132) elementos/ações/efeito a ser alcançado, tornando-se capaz “tanto de ação independente quanto de criação” — como “sujeito [que é] em sua plena condição de autor, que parte de uma realidade conhecida e com ela dialoga, transformando-a e a si mesmo nesse processo” (ZANELLA, 2004, p. 131).

O leitor-vampiro não se limita a gerir a obra sob um princípio relacional que sustenta o gênero fantástico. Sua interação com o texto é mais intensa e profunda — afinal, ele está à caça de emoções profundas.

Esse tipo de leitor transcende a atividade de leitura. Ele apropria-se da realidade da narrativa, torna-se ela na medida em que se apropria do princípio interacional e da interação que lhe dá origem enquanto esse leitor específico. Ele compreende e sabe estruturar a interação; ele a domina por completo, em princípio de ação e atividade, ao ponto de transcender a sua condição de leitor.

A apropriação da realidade é, portanto, na perspectiva vigotskiana, apropriação de uma relação semiótica que se origina na atividade, mas permite ao sujeito transcendê-la. Isso porque a leitura de relações múltiplas caracteriza a apropriação da atividade e a diferencia da apropriação da ação. (ZANELLA, 2004, p. 132)

O leitor-vampiro reconhece-se na multiplicidade de relações na narrativa e com a narrativa, e configura-se de forma consciente. Ele tece relações de não identificação e identificação com diversos elementos e ações da narrativa, bem como com o texto. Porém, é na figura do vampiro contemporâneo e na sua realidade, na sua forma de articulação do senso de realidade, que o leitor enxerga-se em toda sua complexidade. Por isso, ele não apenas se identifica, mas apropria-se dessa realidade, ou melhor, dessa articulação e senso de realidade — o que não se relaciona exclusivamente com o conceito de real, mas com tudo aquilo que o constitui, inclusive o sobrenatural, o insólito, o inexplicável.

Dessa forma, o leitor reconhece-se como vampiro de vivências, como sujeito que se apropria de princípios relacionais e de atividades. E tudo isso se dá na interação, nas relações.

Que relações são estas? Relações que extrapolam os limites das ações em si e que as conectam com muitas outras, possibilitando a compreensão dos diversos elementos envolvidos, de outros possíveis e de como estes se relacionam. No caso da renda de bilro, apropriar-se da atividade significa saber fazer os vários pontos que permitem a confecção de diferentes modelos e renda, saber utilizar os diferentes instrumentos mediadores das ações e orientar o trabalho levando em consideração os modelos de renda culturalmente aceitos e valorizados, seja para reproduzi-los seja para confrontá-los. Aqui já estamos nos referindo ao terceiro aspecto anteriormente levantado, que caracteriza a atividade humana: o fato de esta produzir cultura e consistir em objetivação do sujeito que a empreende. Porém, esse processo de objetivação pressupõe ao mesmo tempo a subjetivação do sujeito, pois, ao apropriar-se da atividade, o sujeito apropria-se da história humana e imprime a esta sua marca. (ZANELLA, 2004, p. 132)

No âmbito das relações que extrapolam o limite das ações em si, conectando-as, como em um emaranhado de teias, com as muitas outras ações, dá-se a compreensão da estrutura da narrativa fantástica. É no intermitente movimento de não identificação e identificação que o leitor percebe seu papel de entressujeito e apercebe-se como sujeito de apropriação, que, em sua prática de leitura, objetiva e subjetiva os elementos e as ações.

Uma vez que o leitor detém o domínio da atividade, ele articula os elementos e as ações segundo o princípio relacional formador do gênero, a hesitação, mas, a partir desta, subjetiva o objetivado para a construção de uma nova objetivação, a sua própria, tomando para si a atividade de vampiro. Este é o personagem que subjetiva, imprime o seu caráter de sujeito ao objetivado por outro sujeito, gerando transformação.

Isso é possível porque a realidade do homem é mediada por signos.

O movimento de objetivação e subjetivação é possível graças à característica fundamental da atividade humana, isto é, o fato de ser mediada por signos. Estes, por sua vez, interligam o sujeito aos muitos outros com os quais se relaciona, sejam estes presentes — seus interlocutores — ou ausentes, referência esta à própria cultura humana objetivada nos signos, a qual lhes confere um caráter social e histórico.

O aspecto fundamental do signo, que lhe confere o caráter de nó górdio no processo de objetivação e subjetivação, é [...] a propriedade de ser reversível, ou seja, a de significar tanto para quem o recebe quanto para quem o emite [...]. O signo opera no campo da consciência, no qual ser autor e espectador constituem atributos de uma mesma pessoa. É por isso que a palavra dirigida ao outro produz efeito também naquele que a utiliza (Pino, 2000, p. 59). Via signos, portanto, a dupla direção da atividade humana se processa, pois na medida em que,

por seu intermédio, o sujeito se objetiva e transforma a realidade, ao mesmo tempo transforma a si mesmo e se subjetiva. (ZANELLA, 2004, p. 132)

Quando o leitor emprega sua subjetividade em um esforço de ressignificação de uma objetivação, ele ressignifica também a si mesmo, na medida em que torna seu o resultado desse processo. Ele apropria-se do signo ressignificando-o ao transformar seu significado.

[...] para Vigotski, o signo é apropriado pelo sujeito em sua significação. A relação que estabelecemos com a realidade é, neste sentido, sempre e necessariamente mediada pela cultura, pelos valores característicos do momento social e histórico em que vivemos, bem como pela nossa história de vida e o que, decorrente dela, consideramos significativo [capaz de atribuir significado nas relações estabelecidas]. (ZANELLA, 2004, p. 132)

Cada indivíduo é único em sua conjuntura de (re)significações das vivências. E todo ser humano é dotado da capacidade de subjetivar os eventos, em maior ou menor medida — o diferencial está em ter ou não consciência desse processo de identificação, de construção da identidade.

Ao dar-se conta da atividade que é capaz de empreender, o leitor dessacraliza a figura do autor, pois o percebe como um ser, similar a ele, que atribui significado aos significantes, formando signos que são mediados por sua experiência. Desse modo, por extensão, o texto também é dessacralizado: não há significações/interpretações que devem ser encontradas ou percebidas, mas signos dos quais se deve apropriar para ressignificar. Nessa perspectiva, o que há são (re)significações a serem feitas. Afinal,

[...] toda a psique responde às características de um instrumento que seleciona, isola traços dos fenômenos. Um olho que tudo visse, precisamente por isto nada veria; uma consciência que se desse conta de tudo, não se daria conta de nada; se a introspecção tivesse consciência de tudo, não teria consciência de nada. Nossa consciência encontra-se encerrada entre dois limiares, vemos apenas um fragmento do mundo; nossos sentidos nos apresentam um mundo compendiado em extratos que são importantes para nós. (VIGOTSKI *apud* ZANELLA, 2004, p. 132)

Frente à impossibilidade de ver tudo, cabe ao homem a sua visão, a do seu “eu”. Ver tudo equivaleria à morte da subjetividade, pois este é um conceito articulado ao de individualidade, o que implica fragmento.

O processo de subjetivação é o que torna cada leitura e cada leitor únicos. Ainda que os sujeitos compartilhem de contextos e vivências, serão únicos, pois a vivência está para o significante como a subjetivação está para a significação, que pode ser uma ressignificação.

A possibilidade de o sujeito atribuir sentidos diversos ao socialmente estabelecido demarca a sua condição de autor, pois, embora essa possibilidade seja circunscrita às condições sócio-históricas do contexto em que se insere, que o caracteriza como ator, a relação estabelecida com a cultura é ativa, marcada por movimentos de aceitação, oposição, confronto, indiferença. (ZANELLA, 2004, p. 132-133)

O leitor, ao perceber que é sujeito promotor de transformação dos signos, compreende sua condição de sujeito de apropriação. Isso é reconhecido no espelhamento da natureza vampírica do narrador do romance de Flávio Carneiro. Na descrição que esta figura faz de si e na explicitação do que deseja voltar a ser, tem-se a evidência de como o leitor se reconhece.

Esse vampiro define-se da seguinte maneira:

[...] este **ser híbrido** que **não sei definir**, esta mistura de vários destinos, **pedaços** de sonhos colados ao acaso, acho que é isso, me sinto como uma folha de papel em que uma criança foi colando recortes coloridos sem intenção de formar figura nenhuma, apenas brincando com cores e texturas, fazendo sua colagem a esmo. (CARNEIRO, 2006, p. 232, grifos nossos)

Heterogeneidade, indefinição e fragmentação, são essas as características do vampiro contemporâneo que o aproximam do sujeito empírico da sua época. Porém, à diferença do que ocorre na interação com o vampiro moderno — em que há a identificação do leitor com o personagem vampiro —, o leitor pode, além de identificar-se com o vampiro contemporâneo, assumir seu papel em comum, de apropriação.

O leitor deseja vivenciar aquilo de que sente falta, e anseia por fazer parte de uma grande história, construir um grande acontecimento, e estar também no controle do enredo. Por essa razão, ele coloca-se na posição de vampirizar a narrativa e seus elementos, apropriando-se do que lhe interessa — sabendo-se que o interesse do leitor é voltado para aquilo que lhe faz falta, o que nele é ausente; uma ausência que, na interação, em uma relação dialética, torna-se ainda mais presentificante que a presença, pois gera transformação do “eu”.

Com isso o leitor identifica-se, reconhecendo-se, na primeira descrição do vampiro contemporâneo — que se vê como uma colagem —, em oposição à segunda, a seguir citada. Ele percebe-se vampiro, como se houvera sido transformado da segunda à primeira condição, deixando de ser o que cola para ser a própria colagem, como o homem que observava a caça na tapeçaria do conto “A caçada”, de Lygia Fagundes Telles, analisado no capítulo 2. O leitor se vê vampiro, como se houvesse passado por uma transformação — vampirização — no processo de interação com a narrativa, como se houvesse comido do fruto da árvore do bem e do mal.

A vampirização do leitor assemelha-se ao ato de comer desse fruto. Afinal, o bem e o mal sempre existiram, porém, ao comer do fruto dessa árvore, como que tendo passado por uma transformação, Adão e Eva tomam consciência do bem e do mal e sentem vergonha, pois tomam consciência de si, de sua natureza dual; e arrependem-se, desejam voltar atrás, ao período de inocência, tal qual o da infância.

Semelhantemente, o leitor, ao interagir com *A confissão*, é transformado, toma consciência de sua condição de vampiro, porém não há arrependimento, pelo menos não

ainda; imagina-se que não haja o desejo de retorno ao estado inicial, afinal ele acaba de descobrir-se. Isso difere do que deseja o vampiro contemporâneo no romance em questão.

Este é quem evidencia o anseio pelo retorno:

Quero ser novamente a criança que cola os pedaços, que se diverte e sofre com suas limitações, que se irrita quando não consegue colar direito uma parte, que chora, esperneia, e logo depois se contenta quando algo dá errado, uma bobagem apenas, quase nada. (CARNEIRO, 2006, p. 232)

Nessa descrição, o leitor reconhece seu estado inicial, quando, à distância, relacionava-se com a narrativa. E fica a questão: o leitor empírico quer mesmo ser isso que eu [o vampiro contemporâneo] sou? Afinal... não lhe falta nada que fora perdido na transformação? E esse vazio... esse buraco... O que fazer com ele?... Permanece a hesitação, inclusive quanto à vampirização do leitor, a qual apenas ocorre se este seguir o leitor implícito e permitir, possibilitar que seja transformado — como no mito é descrito; é preciso que haja a cumplicidade da vítima com o vampiro, direta ou indiretamente, consciente ou inconscientemente, para que haja a interação transformadora. Porém, fica também a eterna atividade/atitude de buscar preencher os vazios, vendo-os, sentindo-os e vivendo-os — e, se os vivendo; como vampiros, apropriando-se.

O leitor vampirizado é aquele que tem consciência da sua atividade de apropriação, que se reconhece enquanto vampiro na interação com o livro, sendo ele o grande personagem do fantástico, mais do que uma figura central à consolidação do gênero, na medida em que mantém a postura de hesitação frente duas possibilidades de explicação para o evento sobrenatural ou insólito que tenha aparecido.

No entanto, fica, no leitor empírico que foi vampirizado (e tem consciência disso), sempre a dúvida, a hesitação: “quem sabe eu não estivesse preparado para ser aquilo em que eu me transformei” (CARNEIRO, 2006, p. 232). E talvez haja a possibilidade de retornar ao estágio inicial. Essa é mais uma dúvida deixada pela narrativa de Flávio Carneiro, pois esta é *suspendida* antes que se possa saber se o vampiro conseguiu restaurar-se, voltar à inocência de quem está do lado de fora do papel, retornar à criança que corta e cola sem comprometer-se, sem empenhar seu “eu” na atividade realizada, sem apropriar-se dela a tal ponto de tornar-se a própria atividade, a própria colagem, a própria narrativa, ou ela tornar-se parte do seu “eu”. Isso mantém o leitor em suspense e em suspensão de juízo — característica fundamental ao gênero.

Na configuração do leitor-vampiro, é indispensável a ambivalência de leitor-autor, na medida em que, na interação com o texto, o leitor é agente de apropriação de ação e atividade, compreendendo e articulando os elementos para ressignificação, segundo sua subjetivação,

dos eventos e elementos relacionados. No entanto, para que se mantenha no gênero, é necessário que esse esforço de apropriação resulte em uma perspectiva *semelhantemente* dual e suspensiva, marcada pela hesitação.

Assim, o leitor transforma-se, com todas as suas dualidades e contradições, no grande personagem do fantástico de vertente vampiresca; ele torna-se vampiro. Essa é a relação/transformação analisada em *A confissão*, no capítulo a seguir.



#### 4 O VAMPIRO DO LEITOR: UM PERSONAGEM (DO) FANTÁSTICO

O fantástico é um gênero construído na interação, como já foi dito aqui. Sua identidade é delineada no ato da criação, mas apenas pode ser constituída na leitura, na interação do leitor com o texto — a depender do modo pelo qual interagem. Dessa forma, “o fantástico implica pois uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados” (TODOROV, 1975, p. 37). O leitor<sup>26</sup> é uma figura central na constituição desse gênero na medida em que o efeito de fantástico depende da hesitação dele.

Tendo reconhecido essa configuração, percebe-se que o personagem vampiro, porque próprio do entrelugar de real e irreal, pode contribuir para a criação do efeito de fantástico, espelhando a estética contraditória e ambivalente da narrativa. Ele é, em maior ou menor grau, o vampiro também do leitor implícito — e com a possibilidade de tornar-se o do leitor empírico —, ademais de dos personagens, pois é capaz de provocar neste as mesmas sensações que às suas vítimas.

Essa é uma estratégia que cria maior possibilidade de que se instaure o efeito de fantástico. Afinal,

[...] uma das formas mais seguras de conduzir o destinatário da enunciação à incerteza quanto ao teor da ocorrência extranatural consiste em suscitar nele a identificação com a personagem que melhor reflita a percepção ambígua dessa ocorrência e a conseqüente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que aparentemente a confrontam. (FURTADO, 1980, p. 85)

Embora Furtado não concorde com todas as postulações de Todorov, eles concordam quanto ao papel relevante dos personagens na exposição da atmosfera de hesitação da narrativa, tornando isso mais evidente para o leitor.

O personagem vampiro é a figura que reúne em si tanto o natural quanto o extranatural, não existindo se um desses fatores estiver ausente. Ele é um morto-vivo, morto e vivo. Isso expressa a coexistência do que é contraditório, potencializando o efeito de fantástico. O personagem vampiro — enquanto protagonista — é a representação de um modo de ver, de ler, o qual se define pela ambivalência dos contraditórios. Desse modo, o vampiro — nessa condição — é um personagem intrinsecamente associado ao gênero fantástico — pertence a ele e representa-o, como um personagem metaliterário.

<sup>26</sup> Para as análises realizadas neste capítulo, também se considera a figura do leitor como sendo o leitor implícito, pois, como já foi dito neste estudo, o leitor empírico é um ser inapreensível e insondável porque diverso (em si e no conjunto indefinível da humanidade).

Em um gênero que se manifesta na interação do texto com o leitor — e o personagem pode funcionar como um mediador dessa relação —, percebe-se a relevância dos personagens protagonistas. Dessa constatação, emerge a importância do personagem protagonista vampiro nas narrativas fantásticas com essa vertente, uma vez que a constituição dessa figura é reflexo da estética do texto e, logo, participa na produção de uma forma de identificação — construção de identidade — do leitor. Sabendo-se que os diferentes tipos de vampiros refletem diferentes modos de estruturação do texto e diferentes configurações do leitor implícito na narrativa fantástica, o que possibilita a produção de diferentes reações no leitor empírico. Há, portanto, segundo os diferentes tipos de vampiros, diferentes possíveis reações produzidas no leitor e diferentes modos de interação deste com o texto — como postulado no capítulo 3.

No capítulo anterior, tem-se a articulação da figura do vampiro à do leitor implícito, percebendo as formas pelas quais se dá a construção de identidade nessa interação — processo que, como já visto, Stuart Hall denominou *identificação*. Por extensão de sentido, tem-se a articulação dos conceitos referentes às formas pelas quais se dá a construção de identidade na interação do leitor com o texto — sendo o vampiro um personagem mediador dessa relação. Foram analisados três diferentes modos de identificação, a saber: não identificação (que comporta também a desidentificação), identificação e apropriação.

Neste capítulo, tem-se um estudo de casos, uma espécie de aplicação, na ficção, dos conceitos levantados nos capítulos anteriores. Para isso, considera-se três diferentes manifestações do mito literário do vampiro, a saber: a tradicional, desenvolvida por Bram Stoker; e duas inovações, uma realizada por Anne Rice e outra por Flávio Carneiro. São analisados os romances: *Drácula*, de Bram Stoker; *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice; e *A confissão*, de Flávio Carneiro. As análises literárias das obras em foco detêm especial atenção sobre a relação do vampiro com o leitor implícito, evidenciando como estas duas figuras — vampiro e leitor — progressivamente se aproximam desde o vampiro do tipo tradicional até o contemporâneo. Isso se dá segundo a também progressiva humanização do vampiro nas inovações apresentadas, o que faz com que a interação se transforme desde a não identificação até quando há a vampirização do leitor.

Assim, a seguir, são investigados os processos de interação do leitor com três diferentes tipos de vampiro — o tradicional, o moderno e o contemporâneo, considerando as características formadoras de cada um deles. A partir dessa análise, percebe-se as diferenças refletidas na postura do leitor e na sua relação com a obra e o gênero. Essa interação é marcada, respectivamente, por: não identificação, identificação e apropriação.

Na conjuntura das análises realizadas, percebe-se que a transformação do modo de interação do leitor com o vampiro — e, por conseguinte, do leitor com o texto — é um processo decorrente da progressiva humanização do personagem protagonista vampiro. Este, desde a manifestação tradicional até a segunda inovação a ele — considerada aqui —, aproxima-se do seu “outro”, o homem — processo que é percebido inclusive nos títulos da segunda e da terceira obra analisada; enquanto aquela é uma entrevista — uma exposição do “eu” —, esta é uma confissão, mais carregada ainda de emoção e caráter humano e marcada pela necessidade de expor-se — não mais a um entrevistador, porém a um confidente, um cúmplice, que é quem passa a também ter parte nos eventos.

#### 4.1 *Drácula*, de Bram Stoker: o tradicional

A história do romance em questão começa com a viagem de Jonathan Harker, na condição de advogado de uma imobiliária, para a Transilvânia. Ele foi incumbido de tratar da negociação de alguns imóveis em Londres com o Conde Drácula. E tudo é registrado em seu diário, uma das narrativas que compõem o romance.

No trecho a seguir, percebe-se, no diário de Harker, o sentimento que poderia invadir o íntimo das pessoas contemporâneas a esse personagem que entrassem em contato com o Drácula ou a sua história, pois estes podem causar estranhamento.

No momento, não acreditei no que meus olhos viam. Achei que era uma ilusão provocada pelo luar, algum estranho efeito de sombra, mas fiquei olhando e não havia erro. [...] Que tipo de homem é este, ou que tipo de criatura parecida com um homem? Sinto o pavor deste lugar horrível me dominar. Estou assustado, terrivelmente assustado, e não há saída para mim. Estou sufocado por horrores nos quais não me atrevo a pensar. (STOKER, 2002, p. 37)

Percebe-se o terror e o pânico que invadem o personagem, o mesmo que é sentido por outros personagens que, até essa ocasião, desconheciam tal forma de existência, a do vampiro. O leitor poderia ser afetado dessa mesma forma, pois ele, nessa narrativa, ainda não havia sido apresentado a essa configuração de personagem e, quando é apresentado, por meio dos outros personagens, é possível a sua reação com estranhamento e não identificação, embora amenizados pelo provável fato de que o leitor já houvesse tomado conhecimento desse tipo de personagem e por eles pertencerem a mundos diferentes, estando o leitor (supostamente) seguro em sua realidade.

O romance é elaborado a partir de mais quatro diários, os quais são: o de Mina antes de casar-se, o de Lucy, o de bordo do navio Demeter e o do Dr. Seward (um diário em áudio que dispõe também da presença de Van Helsing). Além da narrativa de diário, há ainda, na constituição do livro, o diálogo via correspondências trocadas entre os personagens já citados ou com outros personagens que respondem a eles, e notícias veiculadas no jornal, relatórios médicos e outros modos de apontamentos — e verifica-se que o ponto de vista da narração é sempre o das vítimas.

Essa estrutura de narração poderia ter sido uma inovação, no entanto, ao observar, por exemplo, a configuração do personagem protagonista vampiro, nota-se que, na realidade, tem-se uma única perspectiva, a do autor implícito. A contribuição de Stoker para a literatura dá-se no campo da configuração do mito literário do vampiro; não em algum aspecto estrutural.

O personagem Drácula marca a criação de um tipo de vampiro específico; trata-se do vampiro tradicional, como analisado no capítulo anterior. Esse personagem gera reações no leitor que propiciam a relação deste com o texto para a configuração da identidade do gênero, a do personagem e a do leitor. Na forma de interação estabelecida, os dois personagens em foco na narrativa, o vampiro e a vítima, refletem o modo de interação do leitor com o texto. A relação da vítima com o vampiro, que se assemelha à do leitor com o texto, é o que é articulado aqui, nesta parte, ao analisar o romance em questão, de Bram Stoker.

O livro *Drácula* consolida a configuração do personagem vampiro. Este foi o mais influente texto para a formação da figura de vampiro. Desde sua época até a configuração de vampiro que se desenvolve na atualidade, do Drácula derivam, ainda que pela negativa, a identidade do vampiro de outras narrativas. Stoker redimensionou esse personagem de maneira a constituí-lo de modo simultaneamente novo e repetido. Ele reúne elementos característicos dessa figura já presentes na realidade e na ficção e promove inovações, como a presença dos elementos cristãos como forma de combate aos vampiros. Isso torna os vampiros dessa narrativa, sobretudo o Drácula, únicos no universo ficcional — e também no real — construído até essa publicação.

*Drácula* foi a obra que consolidou o mito literário do vampiro. E essa foi a única obra de grande destaque de Abraham “Bram” Stoker, sendo ele, ainda na atualidade, menos conhecido do que essa sua narrativa; a criatura tornou-se mais relevante do que o criador; a história suplantou o autor. E este morreu antes que pudesse ver a vultosa importância que sua narrativa ganhou.

Ainda que não se trate da primeira narrativa cujo protagonista é o vampiro, esse romance de Bram Stoker foi o que mais se popularizou enquanto agente consolidador dessa

figura como personagem, criando um mito na ficção. Esse livro também marca o primeiro modo de interação do vampiro com o leitor, o qual tende a ser de não identificação.

Formado a partir de inovações e de elementos já existentes nos mitos das culturas ao redor do mundo, a criação do Drácula foi inspirada na realidade — um dos fatores por que suscita medo e horror no leitor implícito, fazendo com que não se identifique com esse personagem —, mas também a influenciou.

O vampiro Drácula foi uma criação inspirada em Vlad III, uma figura histórica, porém a relação desse personagem com a realidade não se limita a esse fato. A expressividade e o poder de influência desse personagem são percebidos em pessoas comuns como John George Haig, que ficou conhecido como o vampiro de Londres. Este, ainda quando criança, cortava seus próprios dedos para ingerir sangue e, depois, passou a saciar-se com o sangue de outras pessoas, cortando seus pescoços e bebendo esse líquido — derretendo, em seguida, os corpos em uma recipiente de ácido. Porém, o que instiga os leitores de *Drácula* é o fato de esse homem, à força, quando de sua execução, ter gritado: “Deus, salve meu filho da maldição do Drácula!”.

Esse relato da vida de Haig torna evidente o impacto do Drácula na realidade. No entanto, deve-se perceber esse personagem como uma figura formadora — e também de seu tempo — que influenciou a realidade e nesta se inspirou, como se nota na figura de Vlad III, que foi um guerreiro inigualável. Seu pai fazia parte de um grupo religioso — a *Ordem do Dragão* — no qual ficou conhecido como Dracul — dragão —, e, por isso, Vlad III era chamado de Draculea — filho do dragão.

Segundo Costa (2004), uma das maiores referências ao mito vampiresco é Vlad Tepes ou Vlad III (1431-1476). Ele realmente existiu na Transilvânia e era príncipe da Valáquia. A palavra “Dracul”, traduzida do romeno para “Drácula” (dragão ou demônio), foi associada a esse príncipe, também conhecido como “o empalador”. Ele fazia suas refeições ao pé de suas vítimas empaladas e molhava o pão no sangue delas para depois comê-lo. Bram Stoker se utilizou da fama de Vlad Tepes para compor o talvez mais conhecido vampiro de todos os tempos: Drácula. (LOPES, 2010, p. 70)

Essa relação estabelecida entre realidade e ficção demonstra os esforços do autor para criar elos com o leitor de modo a tornar sua criação um objeto estético capaz de afetar, com o efeito de fantástico, aquele que a recebe. Isso porque, com a presença de referências do real, faz-se possível a interpretação também racional, tornando viável a possibilidade de hesitar entre as duas vertentes de explicação para os eventos sobrenaturais ou insólitos narrados, mas sem enveredar por interpretações alegóricas.

Para isso, o trabalho de criação foi marcado por pesquisas a fontes reais, de modo a arquitetar um novo mundo, mas com parte *no* e *do* mundo do autor e do leitor. Isso significa

que ficção e realidade interpenetram-se em um movimento de recíproca influência, segundo o qual se tem, na ficção, a presença e o impacto da realidade e vice-versa — uma estratégia capaz de fazer com que se estabeleça a viabilidade de hesitação do leitor, de ele permanecer *entre* duas explicações possíveis e contraditórias.

No diário de Jonathan Harker, tem-se descrita a trajetória do próprio Stoker para a escritura do *Drácula*.

3 de maio, Bistritza [...] Aproveitando-me do tempo disponível que tive em Londres anteriormente, eu havia visitado o Museu Britânico e pesquisado sobre a Transilvânia em livros e mapas; ocorrera-me que um conhecimento antecipado sobre o país seria de certa importância ao lidar com um nobre daquela região. Descobri que o distrito por ele mencionado fica no extremo leste do país, exatamente nas fronteiras de três estados: Transilvânia, Moldávia e Bukovina, no meio das montanhas Cárpatos, uma das porções mais selvagens e menos conhecidas da Europa. Não fui capaz de localizar com exatidão em nenhum mapa ou livro o Castelo Drácula, pois ainda não existem mapas deste país para compararmos com nossos Mapas do Serviço Geodésico [...]. (STOKER, 2002, p. 13)

Nessa prática do personagem Jonathan, tem-se o reflexo da atividade empreendida por Stoker. Este se dedicou às pesquisas bibliográficas de modo a relatar com veracidade os dados factuais imbricados na narrativa — tais como as distâncias entre os lugares —, um mecanismo que contribui para a construção da verossimilhança. Porém, esse mesmo trecho revela também a maneira pela qual o leitor relaciona-se com a obra no momento de interação, como alguém que não dispõe de mapas ou guias para se orientar nesse ambiente desconhecido que é o da literatura fantástica, entrelugar onde não somente o autor, mas também o leitor constrói o sentido do texto, conduzindo ou não o gênero até todo o seu poder de realização.

No entanto, os esforços mais relevantes de Stoker dizem respeito a ter juntado, na figura do vampiro, as referências presentes nas culturas anteriores do povo e em Goethe, Polidori, Hoffmann e Le Fanu. No personagem Drácula, ademais dessas referências, pode-se observar os sintomas da cultura da época, a qual é marcada pela presença de crenças populares e de avanços tecnológicos e percebida nos relatos pessoais dos personagens. A partir destes, percebe-se que o Drácula é representado com escassos elementos humanos; trata-se de uma figura dotada de destrezas sobrenaturais, que supera a fragilidade humana.

A formação da narrativa por meio de coletâneas de relatos feitos em diários pessoais é uma característica já mencionada e que se destaca no livro, pois contribuiria para uma visão múltipla dos personagens, sobretudo do Drácula, e dos eventos.

No *Drácula*, a narração é apresentada em trechos extraídos dos diários de algumas personagens: Jonathan Harker, Mina e o Dr. Seward. Desta forma haveria talvez a intenção *moderna* de apresentar o vampiro de forma não direta, mas segundo o modo como é visto por eles. Se isso é verdadeiro, Stoker não conseguiu o que desejava, pois o leitor percebe todo o tempo a presença do autor, oculto, na fala de cada personagem. Em outras palavras, a fala não muda, o ponto de vista é sempre o de Stoker, ele não consegue incorporar a *alma* de cada ponto de vista. Em razão disso a figura de Drácula causará a mesma sensação a todos eles e também ao leitor. O vampiro não fica tão oblíquo assim. Ao contrário, sua descrição é

detalhada e se mantém sempre ao longo do livro. (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 33-34, grifos do autor)

Embora se trate de uma caracterização do vampiro feita por mais de um enunciador, a perspectiva é única. A partir dessa estruturação do modo de narrar, Bram Stoker estabeleceu o arquétipo de vampiro, ratificando-o a cada voz incorporada à narrativa. Em uma dessas vozes, a do doutor Van Helsing, o personagem que é um vampirólogo, tem-se a expressão daquilo que foi instituído como mito literário:

O vampiro vive sem que o tempo o leve pouco a pouco à morte: ele prospera tanto tempo quanto possa nutrir-se do sangue dos vivos; pudemos constatar que ele rejuvenesce, que se torna mais forte e parece refazer-se quando encontra seu alimento preferido em quantidade suficiente. Mas ele precisa desse regime; ele não se alimenta como os outros homens. Nosso amigo Jonathan, que residiu em casa dele durante semanas inteiras, jamais o viu tomar uma refeição, jamais! E seu corpo não projeta nenhuma sombra; sua imagem não se reflete no espelho, isso também Jonathan notou. Por outro lado, ele dispõe de uma força extraordinária, como Jonathan, de novo, constatou quando o conde fechou a porta sobre os lobos e ajudou nosso amigo a descer do carro. Ele pode transformar-se em lobo como se viu na chegada do barco a Whitby, quando atacou e despedaçou um cão; ou em morcego... Ele pode aproximar-se de alguém, envolto numa bruma que ele mesmo suscita... O vampiro aparece como grãos de poeira sobre os raios do luar... Ele pode tornar-se tão minúsculo e fino que, lembrem-se, Miss Lucy, antes de conhecer a paz eterna, deslizou por uma fenda do tamanho de um fio de cabelo que existia na porta do seu túmulo. Porque lhe é dada, quando encontra seu caminho, a faculdade de sair de qualquer lugar e enxergar no escuro, o que não é um poder desprezível num mundo meio privado de luz. Mas, aqui, acompanhem-me bem! Ele é capaz de tudo isso, sim, entretanto não é livre. Ele é prisioneiro, mais que um homem condenado às galés, mais que um louco fechado em sua cela. Ir para onde quiser lhe é proibido. Ele, que não é um ser conforme à natureza, deve, contido, obedecer a algumas de suas leis — não sabemos por quê. Nem todas as portas lhe são abertas: é preciso antes pedir que ele entre; só então ele pode vir quando quiser. Seu poder cessa, como aliás o de todas as forças malignas, aos primeiros clarões da aurora. Ele goza de certa liberdade, mas em momentos precisos. Se não está no lugar em que queria estar, só pode ir para lá ao meio dia, ou ao nascer, ou ao pôr-do-sol... Assim, o vampiro pode, às vezes, realizar sua própria vontade, contanto que respeite as limitações que lhe são impostas e se confina ao seu território: seu caixão, seu inferno, ou ainda num lugar não bendito, por exemplo, a tumba do suicida no cemitério de Whitby; e ainda assim só pode deslocar-se em momentos bem precisos. Dizem também que ele só pode transpor águas vivas na maré alta ou quando o mar está parado. Depois, há coisas que lhe tiram todo o poder, como o alho, já sabemos; e como esse símbolo, minha pequena cruz de ouro, diante da qual ele recua com respeito e foge. Há outros ainda, e é preciso conhecê-los, para o caso de precisarmos usá-los no decorrer de nossas pesquisas: um galho de roseira selvagem, colocado sobre seu caixão o mataria, e ele se tornaria, então, um morto de verdade. Quanto à estaca que se enfia em seu coração, sabemos que ela lhe proporciona também o repouso eterno, repouso que ele igualmente conhecerá se lhe contarmos a cabeça. (STOKER *apud* LECOUTEUX, 1943, p. 25-26)

Todas as características atribuídas ao vampiro distanciam-no de uma configuração humana, sendo apresentado como um ser tão somente capaz de mostrar-se antropomorfizado. A forma — na verdade, uma de suas formas, a humana — é um dos poucos elos que o aproxima do homem.

O vampiro é apresentado como um ser atemporal; à diferença do ser humano, para ele, cada dia não é menos um, porém mais um. Ele é a conjugação de morte e vida, tornando evidente um universo desconhecido para o homem: a existência após a morte. Assim, esse

personagem é, para o homem, o *estranho* — *Unheimlich*<sup>27</sup>. Essa figura morta-viva transita entre dois mundos, mas não pertence a um ou outro, antes a um e outro, a uma espécie de entrelugar, o qual se trata de uma conjugação em que há a coexistência ambivalente de contrários — no caso, o factível e o fantasioso, as duas possibilidades de natureza dos eventos narrados.

No vampiro de Bram Stoker, prevalece a diferença; esse personagem não apresenta muitos elementos de identificação com o leitor, porque não apresenta relevante grau de humanização, antes é revelado como ser dotado de poderes que não podem ser explicados pela naturalidade, e movido, de modo perceptível, para, por meio deles, satisfazer seu instinto e desejo — independentemente das consequências para os outros.

No conde Drácula, aspectos específicos são percebidos, como força fora do comum, a qual é perdida quando na presença do sol, e temor aos elementos religiosos, capazes de atormentá-lo. Porém, o que o define é o fato de ele expressar e suscitar os piores sentimentos, tais como ódio, amargura e repulsa. Isso é percebido na afirmativa de Harker: “Aquele era o ser que eu estava ajudando a ser transferido para Londres, onde talvez por séculos vindouros ele poderia saciar sua sede doentia por sangue entre os milhões de habitantes, e criar um novo e interminável círculo de semidemônios para dizimar os indefesos” (STOKER, 2002, p. 50).

Essa descrição suscita a ideia de que o Drácula seja uma criatura diabólica, incapaz de sentir compaixão por alguma outra — característica que o torna distante de ser humanizado. Ele, de fato, é a representação do mal, e sua natureza predatória revela ser ele um monstro que elimina sem piedade suas vítimas, relacionando-se com elas segundo o binômio sedução-dominação — isso causa nas vítimas as sensações de medo, terror e horror, e o leitor compartilha dessas sensações. E, para ele, os vivos são tão somente isto: vítimas em potencial.

Drácula é o ícone do vampiro do tipo tradicional. Ele apropria-se da energia vital das vítimas a fim de manter a sua existência. Nessa configuração, “o vampiro vive perpetuamente, e não pode morrer com o mero passar do tempo; ele vicejará sempre, desde que possa nutrir-se do sangue de criaturas vivas” (STOKER, 2002, p. 197). As pessoas são, para esse vampiro, elementos indispensáveis para que ele sobreviva. Não lhe importa a individualidade delas, pois não há o interesse de relacionar-se com elas; há apenas o desejo de roubar-lhes, para usufruto dele, aquilo que garante a existência dele.

---

<sup>27</sup> *Unheimlich* (em alemão, “estranho”; o oposto de *Heimlich* — em português, “familiar”) é entendido aqui como a conjugação dos termos contraditórios (*Unheimlich* + *Heimlich*) percebidos no conceito ambivalente de estranho-familiar, de Freud (1976), segundo o qual o estranho não é o totalmente alheio, mas o que já existia no “eu”, ainda que escondido/ausente, e presentificou-se, veio à luz, mesmo sem dever fazê-lo.



O fragmento a seguir registra a relação que se estabelece entre vampiro tradicional e vítima.

Se, por um lado, o vampiro é o horripilante que a ciência deve destruir, ou seja, a ameaça que nos atrai para a zona perigosa de umbral que é a morte-vida, por outro ele apresenta um lado mágico e mítico que fascina. Lado da sedução, da magia e do sonho: a vítima entrega seu pescoço (sensual) ao morcego *liberto*, ao maligno senhor da zona perigosa que lhe promete a vida eterna, uma vida que aparece à vítima como deslumbrante e encantadora. Promessas de enlevo, o morcego traz para este mundo presente, em que reina a informação (e, portanto a razão *iluminadora*), o apelo do tempo primordial em que, em meio ao caos, ao obscuro, nasciam os homens. O vampiro traz a possibilidade, para a vítima, de abandonar a lógica da luz (racionalidade) do dia pela lógica das sombras da noite. Ora, o sucesso do vampiro está justamente nesta convivência de seus dois lados: o *perigo* e a *sedução*. É graças a este contraste que a monstruosidade nos coopta. (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 43-44, grifos do autor)

Entre o horror e a fascinação, e o perigo e a sedução, o vampiro representa, para a vítima, a possibilidade de outro modo de existência, o qual é desprovido da limitação temporal tal qual se conhece. No entanto, para que a vítima desfrute dessa outra perspectiva e lógica do existir, o vampiro tem que querer, e não importa a essa figura o desejo do “outro”, pois a individualidade dele pode ser violada, bem como a vida dele. Isso é percebido — com clareza no filme *Bram Stoker’s Dracula* (1992), dirigido por Francis Copolla — na não transformação do Dr. Renfield — que é quem desejava isso — em contrapartida à de Lucy — que desconhecia tal possibilidade, e, portanto, não poderia optar pelo que não conhecia.

A vítima do vampiro tradicional, tendo tomado do sangue dele — forçosamente ou não —, é transformada. Isso foi o que ocorreu com Lucy, que, depois de ter seu sangue sorvido pelo Drácula e tomar o sangue deste, manifestou sinais da transformação que sofrera: “Sua boca aberta mostrava as gengivas pálidas afastadas dos dentes, os quais pareciam deveras mais longos e afiados do que o normal” (STOKER, 2002, p. 129). Lucy passava por uma transformação na qual a morte era necessária para que ela viesse a desfrutar outra forma de vida. Trata-se da morte que traz vida, existência, ainda que em outra perspectiva, a das sombras.

E não cabe à vítima a escolha por essa nova forma de existência; cabe a ela, caso o vampiro a deseje, apenas resistir — se conseguir (e quiser) — e, ainda, ser forte e provida de algum conhecimento sobre as ferramentas capazes de auxiliar no combate a essa criatura terrível e desumana, contra quem os recursos humanos não são suficientes. Isso se dá dessa maneira porque não importa ao vampiro tradicional a subjetividade da vítima — este aspecto apenas importa ao “outro” nas relações em que há algum tipo de identificação, empatia. O vampiro tradicional não se inclina a esse tipo de relacionamento, ele apenas se deixa levar pelo desejo de satisfazer sua *fome de viver*, de vida, de existência — essa é uma expressão que

reverbera do filme homônimo (*Fome de viver*), em que a vampira Miriam Blaylock sacia sua intensa vontade de viver devorando o sangue de seus amantes.

O vampiro descrito por Stoker é um ser cruel e sedento de sangue. Não cabe à vítima *querer* tornar-se tal como o vampiro a identifica. Ele seduz, e até hipnotiza, a vítima, porém a hipnose apenas pode ser realizada caso a pessoa permita — seja por vontade própria, seja por fraqueza psicológica — ser hipnotizada, se ela decide, por si mesma ou por força das circunstâncias, ocupar o lugar de vítima no enredo. É preciso haver a permissão direta ou indireta da pessoa para que ela se torne vítima do vampiro — da mesma forma como é necessário que o vampiro seja convidado pela vítima a entrar no recinto desta e que esta entre por sua própria vontade na propriedade do vampiro. Desse modo, o sujeito é construído no discurso à medida que se posiciona, e o discurso também é construído nessa interação primeira, como em um movimento recíproco.

Outro aspecto que se destaca é a aparente contradição da figura do vampiro tradicional quanto ao relacionamento com Mina, apresentada, reiteradamente no filme que Copolla dirigiu, como sua amada reencarnada. Seria o caso de cogitar a humanização do Drácula, no entanto seus sentimentos são egoístas e seu trato com Mina também se dá de modo violento, no qual se destaca o desejo de prevalência da vontade dele de possuí-la.

Assim, Mina narra uma experiência em que terror, horror e sedução misturam-se.

Notei, então, que nosso quarto estava saturado da mesma névoa branca que já vira antes [...] Senti nessa ocasião o mesmo vago terror que me assaltara antes, com o mesmo pressentimento de alguma ameaça. Virei-me para acordar Jonathan. Notei, porém, que seu sono era tão profundo que até tive a impressão de que fora ele e não eu quem tomara a poção para adormecer. Mesmo assim, tentei e insisti, mas não consegui despertá-lo. Isto deixou-me realmente apavorada, e logo comecei a olhar em torno sem saber o que fazer. Foi neste preciso instante que meu coração ficou paralisado: ao lado da cama, como se tivesse surgido de dentro daquela névoa ou talvez quando a própria névoa se transformou naquele indivíduo. Já que então toda ela se desvaneceu, estava de pé um homem alto e esguio, todo de preto. Eu já o conhecia através da descrição de outros. O rosto lívido e estereotipado, nariz alto e aquilino, sobre o qual a incidência do luar difuso formava um contorno esbranquiçado; os lábios vermelhos entreabertos, deixando à mostra seus brancos e aguçados dentes [...] Por instantes, meu coração deixou de pulsar e pensei em gritar, mas nada pude articular, pois estava literalmente paralisada. No curto intervalo que se seguiu, ele me falou num murmúrio mordaz e cortante, apontando para Jonathan: ‘Silêncio! Se abrir a boca, esfacelarei a cabeça dele diante dos seus olhos’. (STOKER, 2002, p. 240)

Percebe-se que esse vampiro é um ser ameaçador e que provoca terror e pavor em suas vítimas, de forma a deixá-las desnorteadas, “sem saber o que fazer”. No entanto, é notório o modo como Mina fica magnetizada por essa figura, a respeito da qual, até esse encontro, só ouvira falar. A jovem senhora Harker não tenta fugir, antes fica paralisada e vulnerável à aparição do vampiro. E este não se importa com outra coisa que não seja a satisfação de seus desejos egoístas; ele faria de tudo para concretizá-los, ainda que, para isso, fosse necessário eliminar alguém — como subtrairia a vida de Jonathan no episódio anteriormente descrito.

Drácula é um ser perverso e capaz de tudo para conseguir o que deseja. E Mina é uma representação de sua amada e, mais que isso, seu objeto de desejo. Por isso, ele a imobiliza — ainda que usando tão somente o discurso, que envolve também a linguagem não verbal percebida —, e os dois, enquanto Jonathan ainda dorme profundamente, desfrutam do que se pode chamar de beijo vampiro.

No entanto, Mina permanece reconhecendo, naquela criatura, um ser demoníaco e repulsivo:

“Eu estava gelada e completamente aturdida para fazer ou dizer alguma coisa. Com um riso satânico, ele colocou uma das mãos sobre meu ombro, agarrando-o com força, e com a outra desimpediu minha garganta. Ao mesmo tempo, falava: ‘Primeiramente, um ligeiro refrigério para compensar meu esforço. Procure manter-se quieta; esta não é a primeira nem a segunda vez que suas veias saciam minha sede!’ Meu aturdimento era completo e, estranhamente, já não tentava obstar seus propósitos. Suponho que isto é parte desta horrível maldição, desde que ele ponha as mãos sobre sua vítima [...] Ele baixou seus lábios impregnados de mau hálito sobre minha garganta!”. [...]

Senti minhas forças se esvaírem, e agora já me sentia semi-inconsciente. Quanto tempo durou todo este martírio eu realmente não posso precisar. Para mim, porém, pareceu-me transcorrer uma eternidade até ele me libertar de sua asquerosa, aterradora e mal cheirosa boca [...] ‘Você ajudou a perseguir-me; agora terá de obedecer ao meu chamado. Quando eu mentalmente disser: ‘Venha’, você atravessará terras e mares para satisfazer meu comando. E para que assim seja, tome isto!’. E, abrindo a gola da camisa, com suas afiadas unhas abriu uma veia em seu peito. Logo que o sangue começou a escorrer, tomou uma de minhas mãos e, fazendo dela uma concha, com a outra obrigou-me a dobrar o pescoço até comprimir minha boca sobre a ferida ensangüentada, forçando-me com tamanha violência que eu, ou morria sufocada, ou teria de engolir seu asqueroso... (STOKER, 2002, p. 240-241)

Frente ao medo congelante de Mina — que a gela e paralisa, descrição que se pode perceber como uma morte em vida, pois se assemelha à aparência de um cadáver embora ela permanecesse viva —, o vampiro revela, por meio de seu “riso satânico”, o seu caráter monstruoso. A partir desse momento, o tipo de relação estabelecida entre vampiro tradicional e vítima fica evidente. De um lado, a antipatia e até ódio da vítima para com o vampiro; de outro, o prazer deste no sofrimento daquela e em ser o que é: um ser às avessas.

É perceptível a profunda satisfação que o Drácula sente no fato de subjugar por meio de sua força física sobre-humana ou de sua extraordinária habilidade de comando da mente do outro. Em virtude dessas destrezas, o embate entre homem e vampiro é desleal; o homem por si só não é capaz de vencê-lo. Essa luta envolve corpo, mente e sobrenaturalidade, de forma que não há como, sem o auxílio de elementos igualmente sobre-humanos, combater essa figura do mal. A força física e a racionalidade, o que inclui a intelectualidade — por mais brilhante que seja —, não são suficientes para eliminar o vampiro. Por essa razão, Mina não tinha qualquer chance contra o ataque do Drácula, embora ela tentasse resistir e, em seu estado de semi-inconsciência, conseguisse manter a sanidade e a sua identidade.

Nas palavras de Mina, percebe-se que seu corpo havia sido tomado, mas sua identidade não; observa-se, na narração elaborada, a permanência da personalidade dessa

personagem, que, mesmo em meio a toda a sua fraqueza, manteve-se dissociada da identidade do personagem vampiro. Mina não passa a ter a mesma perspectiva do Drácula, mesmo tendo sido contaminada por seu sangue; ela não toma parte do seu modo de ver — esse é um aspecto decorrente da vampirização. A personagem Mina apenas passa a ter uma fragilidade a mais em relação às outras vítimas. Ela não tem mais como se esconder; o sangue sorvido do Drácula deu a este o poder de localizá-la e comandá-la de onde quer que ele estivesse.

Mina está mais próxima do que nunca de seu monstro e da possibilidade de ser transformada em monstro, no entanto sua personalidade prevalece, mantendo-se firme no distanciamento quanto ao caráter monstruoso e repulsivo do vampiro. Ter compartilhado, ainda que à força, da energia vital que corria pelas veias do Drácula criou um vínculo de relação ainda mais intenso entre esses dois personagens. Porém, não se trata de um modo de aproximação dos dois, antes de acentuação da não identificação existente entre eles.

A atitude violenta e violadora — em forma de vingança por ter sido perseguido — fez com que o Drácula tivesse seu caráter desumano exacerbado e potencializado diante dos olhos de Mina, mas também perante o olhar atento do leitor. Isso se reflete na intensificação da ação e da narração da vítima, e a aversão com que essa personagem descreve o vampiro, no romance, expressa com propriedade o modo pelo qual o leitor relaciona-se com essa figura. Esta é a própria representação do mal, daquilo com que, em geral, não se quer e não se deve — segundo os padrões culturais dominantes — manter contato. Todas as características associadas ao Drácula são depreciativas, indicando ser ele algo de que se quer distância. Sua presença e suas atitudes são repugnantes.

Todavia, a descrição apresentada no livro difere da representada no cinema, no filme com direção de Coppola. O acontecimento da visita do Drácula e decorrente “contaminação” de Mina por seu sangue é narrado na produção cinematográfica como se houvera sido a satisfação de um desejo recíproco.

No longa-metragem, Mina aparece como uma mulher entre dois amores; embora soubesse da natureza terrível e horrorosa do Drácula, ela o deseja; não porque estivesse hipnotizada, mas porque algo inexplicável nela fez com que se sentisse atraída por ele de maneira a transcender os limites de tempo e espaço. Ela é a amada reencarnada do Drácula e, mesmo sabendo quem ele era, pois, como ela exigira, ele havia lhe contado — “Eu sou o nada, sem vida, sem alma, odiado e temido. Eu sou o monstro que os homens vivos querem matar. Eu sou Drácula” —, ela ama-o. Mina lamenta-se pedindo para que Deus a perdoe, mas ela reconhece que o ama e o aceita como é: príncipe, mas também monstro; príncipe e monstro. E ela acrescenta: “Quero ser o que você é, ver o que você vê, amar o que você ama”.

A resposta do Drácula dá continuidade à cena: “Mina, para ficar comigo, você precisa morrer na sua vida verdadeira e renascer na minha!”. Tendo dito isso, ele oferece a ela o seu sangue, dizendo: “Eu te dou a vida eterna”. E disse ainda: “Beba e junte-se a mim na vida eterna”<sup>28</sup>. E ela deseja, e escolhe, e aceita essa nova forma de existência — isso é um paradoxo do apresentado no livro, cuja narrativa evidencia a impossibilidade de um personagem poder escolher ser vítima; no romance, tudo depende do vampiro e do seu querer.

Essa cena do filme destoa da descrição deste mesmo momento feita pelo Dr. Seward, nesta outra passagem do romance:

O clarão do luar inundava de tal maneira o ambiente que, através da espessa persiana amarela, ainda infiltrava luz como se estivesse amanhecendo. Estendido na cama junto à janela, de rosto congestionado e respirando ofegantemente, como em pleno estupor, estava Jonathan. E perto dele, junto à beira da cama, de frente para a janela, lividamente pálida, estava sua mulher. A seu lado e de pé, encontrava-se um homem alto e franzino, trajando vestes negras. Seu rosto não se voltava para nós, mas no mesmo instante identificamos nele a maligna figura do Conde em todos os sentidos, inclusive pela cicatriz que desfigurava sua testa, com sua mão esquerda ele segurava ambos os braços da Sra. Harker, mantendo-os afastados sob forte tensão; e com a direita apoiada sobre a nuca, pressionava o rosto dela de encontro a seu peito. Sua camisola de dormir estava salpicada de sangue de um vermelho vivo, e um tênue filete rubro deslizava pelo peito do homem, que estava descoberto. A postura dos dois apresentava uma grotesca semelhança com a de um menino que quer forçar um pinto a beber leite, empurrando seu bico para dentro de um pires. (STOKER, 2002, p. 235)

Nesse caso, a narração não é feita por Mina, porém a violência e a monstruosidade das atitudes do Drácula também pulsam com intensidade no relato apresentado, o que torna perceptível o fato de que esses não são aspectos simplesmente subjetivos expressos pela vítima em seu registro.

Na descrição do Dr. Seward anteriormente citada, tem-se a visão clara do antagonismo existente entre vampiro tradicional e vítima: de um lado, Mina “vestida de branco”; de outro, Drácula “vestido de preto”. Há, nas vestimentas, uma metáfora aos corpos: Mina é reconhecida pela pureza, enquanto Drácula, trajando a cor culturalmente associada ao mal, às sombras, às profundezas, é a representação do mal, de tudo o que deveria permanecer às escuras mas torna-se evidente e obriga os outros que não compartilham dessa configuração a conviver com sua presença angustiante e amedrontadora. A vítima opõe-se ao vampiro tradicional como o bem, ao mal; trata-se de uma relação ausente de alteridade — um não simpatiza com o outro, não há o desenvolvimento de qualquer grau de empatia.

<sup>28</sup> As citações deste parágrafo referem-se às legendas de parte de um diálogo entre Mina e o Drácula no filme *Bram Stoker's Dracula* (1992). Essa cena assemelha-se ao relacionamento de Jesus Cristo com a sua noiva — a personificação da Igreja, a qual é a coletividade cristã independentemente de denominação religiosa. Cristo oferece a vida eterna à sua amada, mas, para que isso ocorra, ela precisa morrer para o mundo tal qual conhece e então viver ao lado de seu noivo segundo a perspectiva deste, a qual difere da que era adotada anteriormente. E esse compromisso é selado e lembrado por meio do sangue daquele que a convida a transformar-se a partir de um processo mortal. Trata-se de uma morte para a temporalidade e imperfeição humanas a fim de viver a eternidade e perfeição em corpos transformados e que se movimentam segundo a lógica das luzes, do bem. Nesse aspecto, reside o ponto central de divergência entre Cristo e o Drácula. Este convida à lógica das sombras, do mal.

Isso é percebido na interação de Mina e Drácula no quarto. Esta relação, segundo a perspectiva apresentada, destaca-se pela notória exposição da animalidade e da ferocidade do vampiro ao subjugar sua vítima com o uso da força física, obrigando-a, ao custo de sua própria vida, a ingerir o sangue dele, a ter, em si, parte do monstro, o que a torna mais suscetível aos ataques dele e, portanto, ainda mais frágil. A Sra. Harker, na luta pela vida, não saiu ilesa, ela foi contaminada, maculada — da mesma forma que a sua camisola ficou manchada de sangue, ela foi marcada pelo sangue do vampiro. Nas veias de Mina, depois do ocorrido, havia parte do monstro, elementos do mal.

A relação entre Drácula e Mina é marcada por violência e violação, o que causa medo e terror na vítima. Esses sentimentos podem ser refletidos no leitor, que, por conseguinte, não se identifica com o vampiro, antes deseja distância dele, pois essa criatura não se assemelha em nada a ele, é um ser distanciado do caráter humano.

No entanto, cabe destacar que a postura da vítima, bem como a do leitor, não é de passividade. A ação dela é indispensável para que o vampiro manifeste-se em toda a sua potencialidade e, assim, produza-se o efeito de fantástico, que pode ser facilitado pela figura do vampiro. Isso é explicitado por Aidar e Maciel (1986, p. 69-70), como pode ser verificado a seguir.

O encontro entre vítima e vampiro exige da vítima a rapidez do olhar: é preciso não abrir a janela na primeira noite se o olhar souber decifrar a imagem que se anuncia lá fora. E o olhar, para conhecer, precisa saber enfrentar o próprio reflexo. Esta diferença fundamental pode salvar o súcubo: o olhar da vítima deve ser o de quem tem a consciência do reflexo no espelho. O labirinto não a devora pois ela sabe buscar as imagens. Ela sabe inclusive decifrar a *imagem* do vampiro e optar por abrir a janela e tentar o triunfo da sedução ou simplesmente não abri-la.

O encontro entre vítima e vampiro é, pois, uma luta. É preciso reconhecê-la. É preciso reconhecer o lugar vazio na roda, com Carlos Drummond de Andrade. (grifo do autor)

A relação entre vítima e vampiro tradicional define-se, nas palavras de Aidar e Maciel, como uma luta. E esse embate se dá primeiro na mente e, depois, no corpo. O vampiro é um ser desconhecido, estranho, e, para enfrentá-lo, é preciso conhecê-lo; não há meios naturais de combatê-lo, sendo necessário reconhecer sua sobrenaturalidade e atacá-la por meio de estratégias de igual natureza. No entanto, primeiro é fundamental que a vítima enfrente a si mesma, alcance o autoconhecimento, sabendo reconhecer-se no reflexo do vidro da janela e compreendendo sua posição de vítima e de sujeito capaz de lutar, de interagir, sendo agente ativo e não somente passivo nessa relação.

Quando o leitor percebe o seu lugar na interação e ocupa-o, o efeito de fantástico é então configurado. Para isso, no tipo de narrativa aqui analisado — em que há a presença do vampiro tradicional —, o leitor identifica-se com a vítima que sente repulsa, terror e horror do

vampiro. E, dessa maneira, a relação dele com o vampiro tradicional é marcada pela não identificação.

O vampiro tradicional é repulsivo em atitudes e aparência. E a não identificação do leitor com esse tipo de vampiro dá-se desde o aspecto físico, externo — como pode ser percebido no trecho a seguir.

Tive, então, a oportunidade de observá-lo e achei sua fisionomia muito marcante. Seu rosto era forte, muito forte, aquilino, com um nariz fino e alto e narinas peculiarmente arqueadas; a testa era alta e imponente, e o cabelo, embora parco ao redor das têmporas, crescia profusamente em outros lugares. As sobrancelhas eram espessas, quase se encontrando acima do nariz, e os pêlos pareciam enrolar-se numa profusão própria. A boca, até quanto eu podia ver sob o pesado bigode, era fixa e de aparência cruel, com dentes brancos peculiarmente afiados. Estes se projetavam sobre os lábios, cuja aspereza marcante mostrava uma surpreendente vitalidade para um homem daquela idade. Quanto ao resto, as orelhas eram pálidas e a parte superior extremamente pontuda. O queixo era largo e forte, e as bochechas firmes, ainda que finas. O efeito geral era de uma palidez extraordinária. Eu já havia notado também as costas de suas mãos, apoiadas sobre os joelhos e iluminadas pelo fogo, e elas me pareceram um tanto brancas e finas. Mas observando-as mais de perto, não pude deixar de notar que eram ásperas, largas, com dedos rechonchudos e curtos. E, por estranho que pareça, tinham pêlos no centro das palmas. As unhas eram longas e finas, aparadas até ficarem pontiagudas. Quando o Conde se curvou sobre mim e suas mãos me tocaram, não pude reprimir um estremecimento. Pode ter sido pelo fato de seu hálito parecer rançoso; mas, de qualquer forma, fui acometido de uma náusea que mal conseguia disfarçar. (STOKER, 2002, p. 25)

A estranheza causada pela figura do Conde Drácula provoca, na vítima, um “estremecimento” que não se consegue omitir. Estar na presença do vampiro tradicional é uma experiência abaladora para o ser humano, pois sua feição difere da deste e põe em evidência um estranho que se busca desbravar — o vampiro e o sobrenatural — e, por oposição, um familiar que se deseja conhecer — o “eu” e o natural. Além disso, a apresentação exterior desse tipo de vampiro já expressa a força e imponentia que ele tem, o que também causa medo e angústia, além de uma sensação ameaçadora, uma vez que a crueldade pode ser percebida nele. (Todas essas sensações vivenciadas pela vítima são transmitidas ao leitor implícito, possibilitando que estas sejam experimentadas pelo leitor empírico.)

E a aparência animalesca desse personagem é algo que permanece ainda quando rejuvenescido — transformação que ocorre quando ele alimenta-se (de sangue). Mesmo nessa circunstância, ele mantém-se um ser repulsivo, como se pode perceber na descrição que segue.

[...] um homem alto e magro, com um nariz adunco, um bigode negro e uma barba pontuda, o qual também observava a linda garota. Ele a olhava com tanta atenção que não nos viu, e deste modo pude observá-lo bem. Seu rosto não era agradável. Era duro, e cruel, e lascivo, e seus grandes dentes brancos, que pareciam mais brancos ainda porque seus lábios eram muito vermelhos, eram aguçados como os de um animal. [...] tão feroz e sórdido. [...] “É o homem em pessoa!” [...] “Creio que seja o Conde, mas ele está mais jovem”. (STOKER, 2002, p. 144)

A crueldade e a animalidade do Drácula não passam despercebidas a quem o observa; elas saltam aos olhos a partir da estranheza de seu aspecto físico. Essa criatura tem dentes brancos e afiados, e olhos vermelhos, e o mais instigante é a sua pele, pálida e fria, como a dos mortos — sua mão era “fria como gelo, parecendo mais o toque de uma pessoa morta que viva” (STOKER, 2002, p. 24). Esse vampiro é uma figura medonha, que causa terror e repulsa nas pessoas, que são, invariavelmente, vítimas em potencial para ele; e isso é transmitido ao leitor, que percebe como o Drácula tem sempre os piores sentimentos sendo direcionados ao “outro” e que se coloca no lugar da vítima.

No entanto, apesar do terror que esse vampiro provoca, os personagens de Stoker são positivos, na medida em que agem, e não apenas reagem, às circunstâncias criadas. Eles buscam o conhecimento acerca dessa figura, para, assim, ganhar alguma vantagem na luta travada, e tomam atitudes de modo a combater o Drácula.

Van Helsing expressa o mal contra o qual eles têm de lutar:

O nosferatu não morre semelhante a abelha ao deferir sua única picada. Ele é muito mais forte, e, sendo mais forte, tem ainda mais poder para perpetrar o mal. Este vampiro que caminha entre nós tem a força de vinte homens, sua astúcia é mais do que mortal, pois ela é produto dos séculos, e ele ainda conta com o auxílio da necromancia, que é, como implica sua etimologia, a divinação através dos mortos, e todos os mortos que estiverem nas redondezas de onde ele se estabelecer estão sob seu comando, ele é uma besta, e mais do que uma besta, ele é deveras um demônio empedernido, e seu coração já não possui mais vida, ele pode, dentro de um certo limite, controlar os elementos, como a tempestade, a bruma, o trovão; ele tem comando sobre todos os seres daninhos, como o rato, a coruja, e o morcego, a traça, e a raposa, e o lobo, ele pode aumentar e diminuir de tamanho, e também lhe é possível, em determinadas circunstâncias, desaparecer diante de nossos olhos humanos e retornar incógnito. (STOKER, 2002, p. 195)

O Drácula tem poderes extraordinários como o de adivinhação do futuro por meio do contato com os mortos — a necromancia — e o de controle sobre os seres inferiores. Derrotá-lo não é uma tarefa fácil, mas observa-se que os personagens não recuam. E, ainda nas palavras de Van Helsing, percebe-se que eles empenham-se em uma espécie de cruzada contra o mal, na qual se busca conhecê-lo e combatê-lo, conhecendo-se primeiro a si mesmo, pelo reconhecimento das fraquezas e vantagens do homem frente ao sobrenatural que lhes é apresentado.

Bem, vocês sabem contra o que vamos combater, mas nós também não somos fracos. Nós temos a favor o poder da combinação, um poder negado a [sic] estirpe dos vampiros, nós temos os recursos da ciência, somos livres para agir e pensar, e as horas do dia e da noite são nossas indiscriminadamente. Na verdade, até onde se estendem, nossos poderes são desimpedidos, e nós somos livres para poder fazer uso deles. Estamos devotados a uma causa e um objetivo a alcançar que não é egoísta. Estes valores significam muito. Agora vejamos até onde esse conjunto de poderes alinhados contra nós é restrito, e como a potencialidade individual é ineficaz. Em suma, consideremos as limitações do vampiro em geral, e deste em particular.

Tudo o que teremos de investigar gira em torno de tradições e superstições. Estas a princípio parecem não ser muita coisa, quando o assunto é de vida ou morte, aliás, trata-se [sic] mais do que vida ou morte. Contudo, nós precisamos contentar-nos, em primeiro lugar porque é preciso, pois não há quaisquer outros meios em nosso poder, e em segundo lugar, porque,



após tudo o que aconteceu, tradição e superstição consistem em tudo que realmente existe. Não é verdade que a crença nos vampiros está morta para os outros, embora, infelizmente, não para nós? Há um ano qual de nós haveria aceitado tal possibilidade, bem no meio desse nosso científico, cético e prosaico século XIX? Nós até mesmo repudiamos uma crença que vimos ser justificada diante de nossos próprios olhos. Compreendam, portanto, que tanto o vampiro, em si, e a crença em suas limitações e sua cura repousam até o presente momento sobre a mesma base. Pois, deixe-me dizer-lhes, ele é conhecido em todos os locais onde viveu. Na Grécia e na Roma antiga, ele floresceu na Alemanha, na França, na Índia, até no Quersoneso, e na China, tão distantes de nós em todos os sentidos, mesmo lá está ele, sendo temido por todos os povos, até os dias atuais. Ele secundou o despertar dos guerreiros nórdicos islandeses, do terrível Átila dos hunos, dos eslavos, dos saxões e dos magiares.

Até agora, portanto, temos uma idéia aproximada sobre contra o que vamos agir, e permitam-me dizer-lhes que muito das crenças é justificada pelo que presenciamos em nossa própria desditosa experiência. O vampiro vive perpetuamente, e não pode morrer com o mero passar do tempo, ele vicejará sempre, desde que possa nutrir-se do sangue de criaturas vivas. E, mais do que isto, como já foi comprovado por nós, ele tem até mesmo a capacidade de rejuvenescer, que suas faculdades vitais tornam-se estrênuas, e parecem reanimar-se quando pode refestelar-se em um abundante e peculiar pábulo.

No entanto ele não pode medrar em sua dieta, pois não se alimenta como os outros. Até mesmo nosso amigo Jonathan, que viveu com ele por semanas, jamais o viu alimentar-se, jamais! Ele não projeta sombra, não tem sua imagem refletida diante de um espelho, como mais uma vez foi observado por Jonathan. Suas mãos detêm a força de muitos homens, novamente Jonathan testemunhou o fato quando ele fechou a porta contra os lobos, e quando o ajudou a descer de sua diligência. Ele pode transformar-se em lobo, como podemos deduzir de sua chegada em Whitby, quando esviscerou um cão, pode apresentar-se como um morcego, como Madame Mina o viu na janela em Whitby, e o amigo John o viu voar do casarão ao lado, e como meu amigo Quincey o avistou na janela da Srta. Lucy.

Ele pode surgir envolto em uma bruma produzida por ele, circunstância sob a qual o viu o nobre capitão de seu barco, mas, pelo que sabemos, porém, o raio de alcance desta bruma é limitado, e ela é apenas suficiente para ocultá-lo.

Ele apresenta-se sob os raios de luar na forma de uma poeira natural, como novamente testemunhado por Jonathan, por ocasião da aparição das três irmãs no castelo de Drácula. Ele pode reduzir-se a dimensões incrivelmente diminutas, como nós mesmos vimos a Srta. Lucy fazer, antes de adentrar a paz eterna, deslizando rapidamente para dentro do sepulcro através de uma fresta, na qual mal cabia um fio de cabelo, existente entre o caixilho e a porta. Ele pode, uma vez que encontre um meio, sair ou entrar em qualquer lugar ou espaço, não importando o quão hermeticamente esteja fechado, ou mesmo se houver sido vedado a fogo, ou soldado, como vocês dizem. Ele pode ver no escuro, poder este que não é nada insignificante, em um mundo que está metade do tempo mergulhado em escuridão. Ah, mas por favor, ouçam tudo o que tenho a dizer.

Ele pode fazer todas estas coisas, mas no entanto ele não é livre. Não, ele é ainda mais prisioneiro do que os escravos condenados às galés, do que o indivíduo insano confinado em sua cela. Ele não tem acesso a qualquer lugar que desejar, mesmo não sendo uma criatura da natureza; é forçado a obedecer a algumas das leis da natureza, por que nós não sabemos. Ele não pode entrar em nenhum lugar a princípio, a menos que haja alguém da casa que o convide, após o que ele pode entrar quando bem lhe aprouver. Seu poder cessa, assim como todos os poderes malignos, com a chegada do dia.

Apenas em determinadas ocasiões ele pode possuir uma liberdade limitada. Se não estiver no local ao qual está ligado, pode transformar-se apenas ao meio-dia ou no momento preciso do nascer ou do pôr-do-sol. Estes fatos que nos são narrados nós provamos por inferência por meio de nossos registros. Deste modo, consideramos que ele pode agir como quiser dentro de um limite, desde que disponha de seu abrigo de terra, seu ataúde-lar, seu lar no inferno, um local não santificado, como vimos quando ele entrou na sepultura do suicida em Whitby; impossibilitado até outro momento, ele pode transformar-se apenas nos momentos determinados. Diz-se, também, que ele pode passar por água corrente apenas na baixa ou na enchente da correnteza. Portanto há coisas que o afligem extremamente, diante das quais ele se torna impotente, como o alho silvestre, do qual já temos conhecimento, e as coisas sagradas, como este símbolo, meu crucifixo, que como agora sempre nos acompanhou; em sua presença ele se afasta e cala-se com respeito. Há ainda outros recursos deste tipo, dos quais lhes falarei, desde que precisemos deles em nossas buscas.

Um ramo de rosa selvagem depositada sobre seu caixão o mantém preso dentro dele. Uma bala consagrada disparada contra ele dentro do caixão perecerá de morte real, e assim como a estaca atravessada em seu coração, como já conhecemos seus efeitos pacificadores, ou decapitação que pode restituir-lhe a paz e o descanso eternos. Nós presenciamos isto com nossos próprios olhos.

Assim, quando encontrarmos a morada deste pseudo-homem, poderemos confiná-lo em seu próprio caixão e destruí-lo, se observarmos tudo o que sabemos. Todavia ele é muito astuto.

Pedi ao meu amigo Arminius, da Universidade de Budapeste, que fizesse um levantamento de sua vida pregressa, utilizando-se de todas as fontes possíveis. De fato, ele deve ter sido esse tal Voivode Drácula que se tornou famoso na luta contra os turcos [...]. (STOKER, 2002, p. 196-198)

Van Helsing, antes de descrever as limitações do Drácula, expõe as vantagens de seu grupo nessa batalha, compreendendo que a sua grande força vem da abnegação, que é uma forma de autossacrifício. Esse ato de renúncia transparece a capacidade do homem de ser altruísta — uma evidência do desenvolvimento da alteridade. E esta habilidade de colocar-se no lugar do outro é um aspecto que se opõe ao caráter egocêntrico do vampiro contra o qual lutam, pois ele não se importa com ninguém a não ser ele mesmo. (Reconhecer as desvantagens do mal que combatem é uma estratégia decisiva para a vitória em definitivo.) O egocentrismo e a falta de liberdade é o calcanhar de Aquiles desta criatura que deve ser combatido para o bem de todos os homens.

Drácula é a representação do mal. Ele evoca o que causa repulsa nas pessoas, bem como a literatura fantástica da época em que esta narrativa foi formada.

[...] a literatura de que estamos falando se inclina para a loucura, a morbidez, a feiúra, o satânico. Literatura do mal — poderíamos chamá-la assim, ou, mais tecnicamente, literatura fantástica. Ela ignora o *sobrenatural certificado* (Deus, os santos, os anjos, as boas fadas), preferindo o mal, aquilo que deveria estar oculto. Esta complacência do fantástico em relação aos valores negativos produz medo, reprovção, nojo. Os *vampiros*, principalmente os mais antigos como o Drácula, por exemplo, seriam justamente este outro, o monstro, *aquilo* que deveria estar nas trevas, mas que, por alguma infelicidade, veio à luz para assustar os vivos, trazendo-lhes medo e miséria. Este *outro* nos invade, nos chama para a morte-vida sem saída, nos hipnotiza. Os críticos da literatura fantástica incidem neste ponto: justamente por ser apresentado desta forma é que o monstro deve ser esconjurado, banido; o mal é apresentado no limite, no exagero. Nada resulta inalterado no sistema cognitivo do leitor: o monstro acaba banido e no final retorna a ordem e a paz, caracterizando uma posição conservadora, ao contrário do que poderia, à primeira vista, aparentar.

É por tal razão que alguns ensaístas afirmam que a marginalidade fantástica simplesmente reforça a ordem social permanente, não se revelando, portanto, crítica. O imaginário que aparece na narrativa tende a ser negado. O vampiro, este Outro do leitor, acaba com uma estaca no coração. (AIDAR; MACIEL, 1986, p. 28-29, grifos do autor)

A literatura fantástica é um gênero do contrassenso, da ruptura, na medida em que aborda o sobrenatural e, ainda, “ignora o sobrenatural certificado”, inclinando-se para o estranho, aquilo que se distancia do caráter humano, que deveria permanecer oculto, escondido, mas veio à tona, causando “medo, reprovção e nojo” no homem. Essa forma de manifestação literária também era chamada de literatura do mal, pois se referia a tudo o que a ordem estabelecida rechaçava, como “a loucura, a morbidez, a feiúra, o satânico” e as forças das trevas.<sup>29</sup>

A narrativa fantástica dessa época colocava o homem frente a um espelho às avessas, que representava tudo o que ele era mas recalcava. E a vertente vampiresca ganha destaque

<sup>29</sup> As expressões destacadas referem-se à citação anterior de Aidar e Maciel (1986, p. 28-29).

nessa conjuntura porque o vampiro tradicional é um representante notório desse “outro” recalçado — louco, mórbido, feio e satânico.

Este personagem “é apresentado no limite, no exagero” e é perseguido a fim de ser banido da existência, para que permaneça apenas no inconsciente tolhido. E a mentalidade da época era de que se deveria banir esse ser a fim de que ele não invadisse, convidasse e seduzisse o homem à morte-vida, uma existência segundo a lógica das sombras. Porém, com sua eliminação, “a marginalidade fantástica simplesmente reforça a ordem social permanente”, pois a “estaca no coração” do vampiro é enfiada pelos representantes da “posição conservadora”, fazendo com que a ordem instituída retorne, promovendo os mesmos recalques.<sup>30</sup>

Com a morte definitiva do vampiro, o mal é suplantado pelo bem, e a vítima é desmembrada do monstro, como se houvera ocorrido uma espécie de libertação, ou redenção. E ao ter sua existência findada, Drácula aparenta uma “sensação de paz, como eu [Mina] jamais imaginara que ainda pudesse comportar” (STOKER, 2002, p. 325). (Esse relato indica que, mesmo no mais difícil dos casos, o bem pode triunfar sobre o mal que atormenta o homem — a vítima e o leitor, no caso da literatura fantástica de vertente vampiresca.)

No entanto, embora o leitor ficasse abalado com a presença do vampiro e não se identificasse com ele, identificava-se com a condição deste, de contrassenso à ordem estabelecida e imposta — além de essa figura apontar para uma espécie de liberdade do homem, ainda que pelo viés do mal, na medida em que ela representa um modo de transcender a mortalidade tal qual se conhece. Isso significa que esse leitor também se identificava com a estética do texto, que é uma estética de ruptura. Porém, nessa interação em que o vampiro está para o texto como a vítima está para o leitor, esse personagem termina com uma estaca no peito e, portanto, a ordem é restabelecida, de modo que o leitor não permanece identificando-se sequer com a condição anteriormente descrita quanto ao vampiro e, por conseguinte, em relação ao texto.

Quando o vampiro torna-se um morto-morto, o leitor deixa de identificar-se com o seu caráter atemporal e transgressor, pois ele já não é mais atemporal — seus dias de existência tiveram fim —, tampouco transgressor — sua eliminação é a retomada do mundo da ordem —, e a posição conservadora é então reafirmada. Com isso, qualquer forma de identificação do leitor, quer com o monstro, quer com a vítima, é desfeita, pois já não há mais monstro, e, por conseguinte, já não há mais vítima.

---

<sup>30</sup> As expressões destacadas referem-se à citação anterior de Aidar e Maciel (1986, p. 28-29).

Em razão disso, a relação do leitor com o vampiro, bem como com a vítima ao final, é de não identificação, e, por extensão, sua relação com o texto também é definida dessa maneira, tendo passado pelo processo de desidentificação; o leitor deixa de identificar-se com o caráter transgressor da narrativa na medida em que tal transgressão é suplantada pela ordem. Nesse instante, tem-se a desidentificação, uma forma de não identificação que se distingue por ocorrer quando já houve, em algum momento, identificação. Neste caso, o leitor deixa de identificar-se com o caráter transgressor da obra e de não se identificar — ou de identificar-se pela contraposição — com o vampiro, pois este e a transgressão deixam de existir.

Com a morte do morto-vivo, tudo o que o vampiro representa está afastado o suficiente da vida cotidiana para não oferecer perigo ou ameaça à vítima e, por conseguinte, ao leitor. No entanto, este tem suas angústias apenas acalmadas — afinal a razão para elas estava no que o vampiro tornava aparente em seu “eu” e continua a existir —, enquanto, nas vítimas, elas desaparecem, pois toda a causa estava na presença do monstro. Assim, leitor e vítima deixam de assemelhar-se, e o leitor já não tem uma figura com a qual identificar-se, uma vez que não se identifica mais sequer com a estética do texto.

A relação de identificação entre leitor implícito e vampiro e, por conseguinte, leitor implícito e texto, gerando a possibilidade de identificação entre leitor empírico e vampiro e, por extensão, leitor empírico e texto, é uma inovação inaugurada em *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice.

#### 4.2 *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice: o moderno

Nesse romance, tem-se a inauguração de uma nova configuração de vampiro: o moderno. Este marca o início de outra forma de interação entre vítima e vampiro e, por conseguinte, entre leitor<sup>31</sup> e vampiro; há entre eles a presença marcante da identificação. A possibilidade de imortalidade continua a definir o vampiro, em oposição ao homem, e ela passa a ser um desejo ainda mais forte no homem, que deseja permanecer humano mas também quer ser imortal. Essa é uma contradição que atormenta o homem e o vampiro modernos, a combinação de humanidade e imortalidade é o que seduz e atormenta essas duas figuras.

---

<sup>31</sup> Considera-se, aqui também, para as análises realizadas, a figura do leitor implícito.

A narrativa de *Entrevista com o vampiro* é mais complexa psicologicamente do que a de *Drácula*. Os personagens de Anne Rice fogem à estereotipagem e tornam-se, tal como cada ser humano, indivíduos, portanto, únicos, dotados de suas próprias ações e reações — tipicamente humanas, ou não — aos eventos que vivenciam direta ou indiretamente. Dessa maneira, a relação entre esses vampiros e os homens — a vítima e também o leitor — é marcada pelo envolvimento e empenho do “eu” no “outro”, de modo que interagem mais e, reciprocamente, exercem mais influência um sobre o outro do que na relação estabelecida entre os seres humanos e os vampiros do século XIX, criaturas egocêntricas e representadas tal como animais que se importam única e exclusivamente com a satisfação de suas necessidades/desejos, seguindo sempre e cegamente os seus instintos, como se não houvesse outra possibilidade, uma escolha a ser feita.

O livro *Entrevista com o vampiro* apresenta um tipo de vampiro que é humanizado, apresentado como indivíduo de seus próprios sentimentos, pensamentos e ações — estas podem ser negativas, mas também podem ser positivas. Isso é perceptível na figura de Lestat — um dos personagens a serem analisados neste estudo — e também na de Louis — analisado com maior rigor adiante —, que não perde seu caráter humano quando transformado e é o tipo de vampiro que mais se aproxima do que o leitor poderia — e chegaria a desejar — tornar-se.

A narrativa começa pela fala de Louis demonstrando interesse em ser entrevistado pelo rapaz e em registrar em áudio o relato, de modo a não ser corrompido pelas falhas da memória do entrevistador ou pela restrição que a lentidão do processo de escrita proporciona. Louis seduzira e manipulara o jovem de modo a torná-lo seu entrevistador, e é essa entrevista o que insere o leitor — o implícito e o empírico —, sob a perspectiva de Louis — uma vez que são suas dúvidas, seus questionamentos, o que dá ação à narrativa apresentada —, no universo dos vampiros modernos. Percebe-se, no vampiro do século XX, o desejo de expor-se de modo a compreender e ser compreendido, relacionando-se e interagindo com o “outro” como ser relacional e social que este vampiro é.

Louis dá essa entrevista — um relato em primeira pessoa, com todas as suas contradições e temores —, que se justifica por contar sua trajetória em busca da verdade de sua natureza vampírica, da natureza de ser vampiro. No entanto, ele não encontra as respostas para as suas perguntas referentes a essa natureza superior à humana. Ao fim da entrevista, Louis expressa não ter avançado muito em suas buscas, embora já fosse vampiro há cerca de 200 anos. Essa busca que não teve fim para Louis — e, aparentemente, não tem fim mesmo

— assemelha-se à busca que o homem faz de si, uma busca interminável pela construção de sua identidade e do autoconhecimento para consciência de si e, por extensão, do “outro”.

Após terem seus caminhos cruzados, o jornalista, um profissional dedicado à busca de informações verídicas — algo que caracterizou a existência de Louis como vampiro —, percebe em Louis a possibilidade de uma boa história e, por isso, segue-o até um quarto de hotel. Ali, enfim se apresentam, e tem-se — na presença ambivalente de monstro e vítima, monstro e humano, em uma mesma figura, que é o vampiro moderno — o fim da perspectiva maniqueísta do dualismo vampiro e vítima. Não se tem mais apenas o relato oferecido pela vítima; é dado voz ao, até essa nova configuração do personagem, única e exclusivamente, monstro. O vampiro é o narrador que o leitor segue nas linhas da história, de maneira que essa criatura superior tem voz e expressa seu “eu” aberta e livremente.

Louis concede ao rapaz uma entrevista inédita, na qual expõe seus conflitos e questionamentos, simultaneamente evidenciando um caráter humano em meio ao monstro em que fora transformado. Tem-se também, nesse momento, a mudança de perspectiva da narrativa vampiresca; o vampiro ganha voz e, em uso dela, expressa o que há em seu íntimo, rompendo com os estigmas historicamente construídos e evidenciando não uma intimidade obscurecida pelo desconhecimento, mas uma nova constituição identitária, a qual é perceptível no contraste com Lestat — uma espécie de vampiro tradicional atualizado. Esse comparativo é um elemento que intensifica e potencializa a interação de leitor e vampiro moderno na figura de Louis, um vampiro que sofre e sente culpa, aproximando-se da humanidade na medida em que os conflitos existenciais que protagoniza humanizam-no — enquanto Lestat é um representante da permanência do vampiro do tipo tradicional, egoísta e instintivo.

Nessa relação entre leitor e vampiro moderno, não se encontra mais uma vítima e o vampiro, porém, mais que isso, o vampiro é um cúmplice seu. Desse modo, o leitor identifica-se com o entrevistador e com o vampiro entrevistado. Trata-se de uma dupla identificação, direta e indireta, com o vampiro moderno, um ser marcado pela capacidade de sentir e exercer a alteridade.

Isso fica nítido no título que destaca a forma pela qual o vampiro moderno escolheu revelar-se e relacionar-se com o “outro”: uma entrevista. Esse gênero do discurso é marcado pela presença de duas autorias: o entrevistador, que pode fazer perguntas e direcionar o relato oferecido; e o entrevistado, que expõe, segundo a sua perspectiva, uma compreensão, percepção, de fatos, eventos, objetos ou sentimentos.

No romance escrito por Anne Rice, que ficou conhecida como a rainha do gótico em virtude da recorrente temática das trevas em suas publicações, nota-se a exposição, em cumplicidade, de um sujeito fragmentado e descentrado a outro em igual configuração. Se observado em uma perspectiva comparada — tomando-se o personagem Drácula como comparativo —, percebe-se a humanização do personagem vampiro. E na figura de Louis, tem-se a representação da inovação feita pela autora na ficção fantástica de vertente vampiresca. Esse vampiro é dotado de caráter humano, distanciando-se da esfera de exclusiva sobrenaturalidade, evidenciando fragilização física e psicológica, e sendo capaz de agir segundo princípios éticos norteados pela alteridade; em oposição ao Drácula, um ser extremamente vinculado ao sobrenatural, uma criatura que se desloca em um mundo distanciado do humano e que se mostra como superior ao homem, uma figura aparentemente incapaz de pensar em outro que não si próprio, revelando-se egocêntrico ao extremo — como Lestat o é, e, ainda que se distinga do Drácula em outros aspectos, essa característica principal o define.

Em *Entrevista com o vampiro* — escrito, segundo a autora, em uma semana, após sua filha haver morrido em razão de leucemia —, o leitor depara-se com o embate de dois vampiros: Louis e Lestat. Os dois diferem em graus diferentes do Drácula: enquanto o segundo difere apenas no aspecto físico e no fato de expressar seus pensamentos e sentimentos — sendo uma espécie de atualização do Drácula, representando, desse modo, a continuidade do vampiro tradicional —, o primeiro, além disso, apresenta outra e antagonista constituição da identidade do vampiro, sendo de outro tipo, o moderno, um ser fragmentado e descentrado, em movimento e embate interno, isto é, em construção e em conflito — a mesma constituição percebida no leitor e, então, grande responsável pela identificação que se estabelece entre esses dois sujeitos, a qual é representada pela relação que o vampiro moderno e o entrevistador estabelecem.

Os vampiros de Rice (tanto o tradicional atualizado como o moderno) são distintos já quanto à sua aparência, sedutora e envolvente; os vampiros anteriores (todos tradicionais) são repulsivos e assustadores desde seu aspecto externo. Além disso, os vampiros de Anne Rice não são vulneráveis aos artigos religiosos ou a outros elementos de superstição; eles afastam-se das relações estabelecidas com os mitos cristãos e aqueles que sofram tal influência, não sendo, portanto, simplesmente criaturas do outro polo do antagonismo — o mal, as trevas — criado pelo mundo cristão — o que ocorria com os vampiros do século XIX. Os vampiros do século XX são seres deste mundo, seculares, não cabendo à Igreja explicá-los ou combatê-los. Assim, quando questionado, pelo entrevistador, a respeito de ser incapaz de olhar para cruzeiros,

Louis respondeu: “Oh, o boato das cruzes! — o vampiro riu. [...] Absurdo, meu amigo, puro absurdo. Posso olhar o que quiser. E gosto bastante de olhar para crucifixos, em particular” (RICE, 1992, p. 29). Dessa forma, os vampiros não se afastam tanto do humano e da sua relação com o sagrado, o qual é uma espécie de ficção, e aproximam-se, em mais uma medida, do homem.

Outra diferença relevante que se destaca na figura do vampiro moderno, se comparado aos vampiros tradicionais ao molde de Stoker, é a perda da capacidade de mudança de forma. Os vampiros de Rice não conseguem metamorfosear-se, como Louis explica ao entrevistador:

- E a história dos buracos de fechadura? De que podem... Virar vapor e passar por eles.
- Gostaria de poder — riu o vampiro. — Verdadeiramente encantador. Gostaria de passar por todos os tipos de fechaduras e sentir o prazer de suas várias formas. Não. Balançou a cabeça.
- Isto é, como dizem hoje... Idiotice. (RICE, 1992, p. 29)

A ausência dessa habilidade indica o não pertencimento dessa configuração de vampiro à dimensão exclusiva do mal, pois ocupar corpos e mudar de forma é característico da esfera diabólica. Desse modo, embora Lestat seja — como vampiro do tipo tradicional que é, ainda que atualizado — um representante do mal, Louis não apresenta, em sua identidade, o aspecto satânico; este não é uma representação do diabo, como o é o Drácula. Aliás, Lestat também não é um representante do decaído Anjo de Luz; ele é uma criatura que circula além da dimensão do sagrado e seu oposto, em uma dimensão própria aos de sua classe — mas que também apresenta uma dicotomia: animal e humanizado, ou melhor, egoísta e altruísta<sup>32</sup>, antagonismo pujante na humanidade e que pode ser observado na interação estabelecida entre o vampiro tradicional e o moderno.

Lestat é um vampiro humanizado também, pois expressa suas próprias paixões, sentimentos e defeitos, no entanto não dirige tais ações aos seres humanos em razão de não sentir afinidades ou desenvolver empatia por estes. Ele é um vampiro humanizado, porém conserva sua característica de ser egocêntrico. Seu egoísmo torna-o uma forma de continuação do vampiro tradicional — sendo uma atualização deste —, um ser que vive de si, por si e para si, ignorando qualquer outra existência de vida, usando esta tão somente na medida em que garante a sobrevivência dele — agindo tal qual um ser animalizado ainda. E isso não é diferente na relação dele com outros vampiros, como se pode ver na interação dele com Louis e Cláudia, por exemplo.

<sup>32</sup> Altruísmo, segundo o dicionário eletrônico Houaiss Beta (s/d): “1. *fl* segundo o pensamento de Comte (1798-1857), tendência ou inclinação de natureza instintiva que incita o ser humano à preocupação com o “outro” e que, não obstante sua atuação espontânea, deve ser aprimorada pela educação positivista, evitando-se assim a ação antagonista dos instintos naturais do egoísmo” (Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=altruismo>>. Acesso em: 29 dez. 2012.).



Todavia, à diferença do vampiro do século XIX, o vampiro do século XX não está exclusivamente vinculado ao mal, não está mais tão somente aprisionado à lógica das sombras. Dessa forma, o vampiro moderno é uma configuração possível e que, embora como ser estranho e superior, estabelece relações de empatia para com o ser humano — o que é perceptível no episódio em que Louis, a fim de conseguir um caixão para Cláudia, conversa com o homem responsável pela funerária e, frente à reação do homem, diz relatando: “A emoção daquele rosto magro e enrugado me tocou” (RICE, 1992, p. 108). E esse vampiro tem afinidades com o ser humano, sendo o livre arbítrio uma das principais. Para Louis, alimentar-se ou não da energia vital de seres humanos é uma escolha dele, ainda que, com ela, advenha uma intensa e incessante luta interna entre seus instintos e sua consciência, e ainda que a escolha seja alimentar-se desses seres semelhantes.

Na narrativa de *Entrevista com o vampiro*, Lestat e Louis são de aparência atraente e sedutora, porém Lestat é movido por seu instinto monstruoso, enquanto Louis luta, em seu íntimo, contra tal natureza, vendo-se no lugar do “outro”, da vítima — o que propicia a visão recíproca, que o leitor também se veja no lugar desse vampiro. Essa é propriamente a inovação ao mito literário — este sofreu uma humanização —, o vampiro moderno desloca-se, em sua existência, segundo os princípios da alteridade, acercando-se mais do caráter humano de um sujeito em conflito consigo mesmo antes de tudo e, depois, também com o mundo em que se insere.

O personagem Louis evidencia essa constituição de identidade desde antes de ser transformado e mantém, em sua vida em morte, seu caráter de *ser em conflito* — indicando uma possibilidade atraente ao entrevistador e ao leitor: a de conjugar os contraditórios humano e imortal. Ele desejou a morte e, depois, indo além, desejou a existência em morte, porém, nessa nova lógica de deslocamento no mundo, houve, na verdade, a intensificação e potencialização de sua fragmentação e descentramento como sujeito, tornando ainda mais evidente essa constituição de identidade.

Na película homônima ao livro, dirigida por Neil Jordan, Louis, protagonizado por Brad Pitt, revela seu anseio pela morte: “Eu ansiava pela morte, e eu a convidei — a liberação da dor de viver”. Isso fica evidente em seu relato de seu modo de lidar com a vida quando vivo.

Passei a beber o tempo todo e a ficar em casa o mínimo possível. 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 e eu era um convite para marinheiros, ladrões, maníacos, qualquer um. Mas foi um vampiro. (RICE, 1992, p. 17)

Louis, em suas ações, deixou seu convite aberto à morte, e o vampiro foi o embaixador de tal ato. Do encontro entre Lestat e Louis, este saiu transformado.

Mas, então, eu já estava profundamente transformado.

— Que transformação foi essa?

O vampiro sorriu. Reclinou-se na cadeira e contemplou as paredes.

— A princípio pensei que fosse mais um médico, ou alguém convocado pela família para tentar me convencer. Mas esta suspeita foi logo abandonada. Ele parou perto de minha cama e se inclinou, de modo que seu rosto ficou sob a luz, e vi que não se tratava de um homem comum. Seus olhos cinza ardiavam com uma incandescência, e as mãos longas e brancas que pendiam a seu lado não eram as de um ser humano. Acho que compreendi tudo naquele instante, e tudo o que me disse depois seria dispensável. Quero dizer que, no momento em que o vi, percebi sua extraordinária aura e compreendi que se tratava de uma criatura como eu jamais vira, e que eu estava reduzido a nada. Aquele ego que não pôde aceitar a presença de um ser humano extraordinário a seu lado estava esmagado. Todas as minhas concepções, até mesmo minha culpa e minha vontade de morrer pareciam subitamente não ter nenhuma importância. Esqueci completamente de mim mesmo! (RICE, 1992, p. 19-20)

O vampiro Lestat é descrito nesse fragmento em toda a sua superioridade de formas, distinguindo-se do ser humano já em aparência, de modo à sua figura ser inconfundível. E bastou sua presença para que Louis se visse reduzido a pó que era, mero mortal. Nesse momento, Louis teve a percepção de que seu egocentrismo o cegara frente à presença de um ser humano extraordinário — seu irmão —, mas agora esse seu caráter era esmagado na presença de uma criatura extraordinária, de modo que até seu desejo mais intenso, o de morrer, fora obscurecido. Louis esquecera-se de seu “eu”, de si, na presença daquele “outro” tão distinto dele e tão superior, capaz de sobrepor-se ao “eu” de seu interlocutor — como ocorre com o entrevistador e o leitor frente à presença do vampiro moderno.

— Esqueci totalmente de mim. E, no mesmo instante, compreendi inteiramente o significado do que poderia acontecer. Dali em diante só senti uma crescente curiosidade. Enquanto ele falava comigo e me dizia o que deveria esperar, o que havia sido e ainda era sua vida, meu passado passou inteiro por minha mente. Vi minha vida como se não fizesse parte dela, a vaidade, o egoísmo, a busca constante de tolas preocupações, as preces a Deus e à Virgem e uma fieira de santos cujos nomes enchiam meus livros de orações, nenhum dos quais fez a menor diferença numa existência mesquinha, materialista e egoísta. Vi meus verdadeiros deuses... os deuses da maioria dos homens. Comida, bebida e segurança no conformismo. Cinzas. (RICE, 1992, p. 20)

Louis vive o que, mais tarde, percebe-se que ocorre com o entrevistador — e também com o leitor —; ele deseja não apenas compreender, mas também viver, o significado do que poderia acontecer caso se tornasse vampiro. Sua curiosidade foi grande em tal intensidade — bem como a do entrevistador, uma função investigativa e que necessita de aguçada curiosidade para ser eficaz, assim como a leitura exige do leitor — que ele desejou abandonar a sua vida em prol de outra, sem o egocentrismo anterior. E a ausência de egoísmo é o principal aspecto que difere o vampiro moderno do tradicional (e também do tradicional atualizado), pois este, por pensar somente em si e na satisfação de seus desejos, não é capaz de exercer a alteridade, habilidade característica do vampiro moderno, que decidiu, em certa

medida, pela transformação para abandono do egoísmo, como é percebido na continuação do seu diálogo com o entrevistador.

— Então decidi se tornar um vampiro? — perguntou.

O vampiro ficou calado por um momento.

— Decidi. Não parece a palavra exata. Apesar de não poder dizer que, a partir do momento em que ele penetrou naquele quarto, isto tivesse se tornado inevitável. Não, realmente, não era inevitável. Mas não posso dizer que decidi. Deixe-me dizer que, quando terminou seu relato, nenhuma outra decisão me parecia possível e segui meu destino sem olhar para trás. Exceto num momento.

[...] Meu último alvorecer. (RICE, 1992, p. 20)

O personagem Louis decidiu tornar-se vampiro na medida em que aceitou seu destino e o rumo que a vida tomava em direção à morte, à morte-vida; e esta era a sua vontade, despertada pela curiosidade de viver sob outra perspectiva — algo que soa como a possibilidade de outra chance, isenta da assombração da morte porque já articulada nessa esfera. Nesse ambiente, nada mais pode ser perdido, para o tempo ou para a morte, há apenas coisas a ganhar, a conquistar, de modo que o egoísmo fica obscurecido na figura de um ser como Louis, que busca pelo autoconhecimento a partir do “outro”, em um movimento guiado pela alteridade.

O fascínio de Louis pela superação de seu egoísmo abriu as portas de sua vida para a entrada do vampiro e da subsequente morte. Porém, este a executou de modo inusitado para Louis, oferecendo-lhe uma nova dimensão da existência, a qual Lestat julgava superior — do que Louis discorda, enxergando a maldição que lhe sobreviera, o monstro que se tornara.

— Agora me escute, Louis. [...] — Fique quieto. Agora vou sugá-lo até a verdadeira fronteira da morte. [...] São sua consciência e sua vontade que deverão mantê-lo vivo.

— 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. [...] — Escuta, mantenha os olhos abertos — murmurou Lestat, com os lábios encostados em meu pescoço. — Lembro-me que o movimento de seus lábios arrepiou todos os cabelos de meu corpo, enviando uma corrente de sensações através de meu corpo que não pareceu muito diferente do prazer da paixão...

Pareceu meditar, os dedos da mão ligeiramente recurvados sob o queixo, o polegar parecendo acariciá-lo levemente.

— O resultado foi que, em questão de minutos, estava paralisado pela fraqueza. Dominado pelo pânico, descobri que nem ao menos podia falar. Lestat, é claro, ainda me segurava, e seu braço parecia ter o peso de uma barra de ferro. Senti seus dentes se afastarem com tanta nitidez que os dois furos que deixaram me pareceram enormes, repletos de dor. Neste momento, inclinou-se sobre minha cabeça desamparada e, afastando sua mão de mim, mordeu seu próprio pulso. [...] Apertou seu pulso sangrento contra minha boca e disse com firmeza e alguma impaciência:

— Louis, beba.

— Foi o que fiz. [...] Bebi sugando o sangue vindo dos furos, experimentando pela primeira vez, desde a infância, o prazer especial de sugar algum alimento, o corpo inteiro preocupado com a fonte vital. [...] — Enquanto bebia o sangue, não via nada, a não ser aquela luz. E, em seguida, em seguida... um som. [...] O som foi se tornando cada vez mais forte até me dar a impressão de não estar apenas atingindo minha audição, mas todos os meus sentidos [...] e subitamente Lestat afastou o pulso. Abri meus olhos e me contive ao notar que tentava segurar seu pulso, agarrá-lo, querendo fazê-lo voltar à minha boca de qualquer modo. Contive-me porque entendi que o rufar vinha do meu próprio coração, e que o segundo rufar vinha do dele.

— Vi como um vampiro vê. (RICE, 1992, p. 24-27)

Louis fora irremediavelmente transformado; tornara-se semelhante a Lestat, um vampiro. Porém, ele não era idêntico a Lestat; tinha sua própria identidade, a qual pode ser descrita como própria de um ser em conflito consigo e com o mundo — tal qual o sujeito “pós-moderno” descrito por Stuart Hall (2002), sujeito que é fragmentado e descentrado, provisório e ausente de identidade fixa, em busca de si em si e no “outro”. Ele é a primeira manifestação literária registrada do vampiro moderno, que, apesar de, depois de transformado, habitar um novo espaço, o entrelugar de morte e vida, mantém aspectos de seu caráter e personalidade anteriores, opondo-se à sua própria nova natureza, vivenciando, dentro de si, o “eu” e o “outro”, o homem e o monstro, a vítima e o vampiro — um embate indissolúvel. Por isso, ele estabelece relações de afinidade e empatia com o homem; porém, também em virtude disso, ele estabelece iguais relações com os de sua classe, os vampiros.

O vampiro moderno é um sujeito sem pares. Ele abandona sua humanidade para adotar e abraçar uma nova natureza, a vampiresca, no entanto não deixa de ser humano em caráter e personalidade e não se torna tal como os vampiros quanto à forma de manifestação de seu instinto e de sua consciência de si. Isso é o que se percebe no comentário de Louis ao relembrar o episódio do assassinato do capataz de sua fazenda — fato anterior à sua transformação, mas que já fazia parte desta na medida em que estabelecia o sentimento de cumplicidade entre esse personagem e seu criador, Lestat, provando a fidelidade de Louis a este.

Lestat o pegou enquanto dormia. Eu devia observar e aprovar, isto é, ser cúmplice da morte de um ser humano, como prova de meu compromisso e parte de minha transformação, sem dúvida alguma esta foi a parte mais difícil. [...] Tive de ver o capataz acordar assustado, tentar empurrar Lestat com ambas as mãos, fracassar e ficar deitado ali, lutando sob o abraço de Lestat até, finalmente, tornar-se lívido, inteiramente sem sangue. E morrer. Não morreu logo. Permanecemos em seu pequeno quarto quase uma hora, vendo-o morrer. Parte de minha transformação, como disse. Lestat não permitiria que fosse de outro modo. Depois, precisamos nos livrar do corpo do capataz. Quase vomitei. Ainda fraco e febril, tinha pouca energia, e o fato de manusear o cadáver com tais propósitos me dava náuseas. 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, 1992, p. 22)

Em seguida, Louis, porque não conseguia lidar com o ato de usurpação da vida alheia, chega a desejar, ainda mais ardentemente, a sua morte, exprimindo o conflito que protagonizava dentro de si e exibindo uma prévia do seu conflito com a natureza vampírica que adotaria.

— Quero morrer — comecei a murmurar. — Isto é insuportável. Quero morrer. Você tem o poder de me matar. Deixe-me morrer. Recusava-me a olhar para ele, a ser encantado pela doce beleza de seu rosto. Ele repetia o meu nome carinhosamente, rindo. [...] — Quero morrer, mate-me. Mate-me — disse ao vampiro. — Agora sou culpado de assassinato. Não posso viver. Zombou de mim com a impaciência de alguém que escuta mentiras óbvias. (RICE, 1992, p. 23)

Lestat não compactua com a culpa de Louis frente à morte de um homem para a satisfação do instinto natural de sobrevivência do vampiro, e também do seu prazer no jogo de sedução e apropriação da energia vital do “outro”.

Louis está sozinho no mundo; não há outro como ele. Trata-se de uma forma única de vampiro, que, percebendo-se único — nem humano, nem vampiro —, ingressou em uma ávida busca por conhecimento, compreensão dessa nova forma de articular-se no e com o mundo, a fim de adquirir, por meio do conhecimento de sua nova natureza, o autoconhecimento e o reconhecimento de sua identidade.

Ele encontra-se dividido entre o instinto e a consciência, o desejo ardente de sugar o sangue do outro e a piedade sentida pela vida desse outro. Louis, então, busca uma alternativa: alimentar-se de animais.

— Mas o que é esta nossa natureza? Se posso viver com o sangue dos animais, por que não posso me ater a eles, em lugar de correr o mundo espalhando a dor e a morte entre criaturas humanas?

— Isto o faz feliz? — perguntou. — Perambulou pela noite, alimentando-se de ratos [...]. (RICE, 1992, p. 86)

Essa escolha torna evidente a necessidade dele de compreensão de sua real natureza, gerando o questionamento de qual seria esta natureza, vista por ele como maldita, que, podendo sobreviver alimentando-se de outros animais que não seus semelhantes, ainda assim, deseja a vida humana ardentemente, e com ímpeto ainda mais acentuado, tendo em vista a privação, que aumenta o desejo.

Esse embate é experienciado por Louis quando do primeiro encontro com Cláudia — criança posteriormente transformada em vampiro e na qual se encontra retratada a filha falecida de Anne Rice —, uma menina de cinco anos que chorava no leito de morte de sua mãe.

— Você precisa compreender que àquela altura eu ardia de necessidade física de beber. Não suportaria outro dia sem alimento. Mas havia alternativas: os ratos abundavam pelas ruas, em algum lugar próximo um cão uivava desesperado. Poderia ter voado do quarto que escolhera, me alimentado e voltado sem dificuldade. Mas a pergunta pesava sobre mim: Sou um condenado? Neste caso, por que sinto tanta pena dela, de seu rosto desolado? Por que desejo tocar seus bracinhos macios, colocá-la agora sobre os joelhos como estou fazendo, senti-la encostar a cabeça em meu peito enquanto acaricio seu cabelo de cetim? Por que faço isto? Se sou um condenado, devo desejar matá-la, só devo desejar alimento para uma existência amaldiçoada, pois, sendo um condenado, só posso odiá-la. (RICE, 1992, p. 78-79)

Apesar do conflito quanto a alimentar-se ou não da energia vital humana (algo de que se priva, mas, por vezes, inevitável) — sem saber se sua natureza, porquanto vampiro, é amaldiçoada ou não —, o vampiro moderno conserva “o maior respeito pela vida alheia” (RICE, 1992, p. 22), e isso é aquilo que o aproxima do homem e o diferencia dos demais

vampiros até então existentes, aos quais chamamos tradicionais e cujo representante, nesta obra, é Lestat — com distinções notórias quanto ao vampiro tradicional Drácula.

Lestat, o criador do vampiro Louis e o oposto do vampiro moderno em atitude, é um vampiro cujo norte são os seus instintos, bem como é percebido nas ações do Drácula. No entanto, difere deste quanto à aparência e à expressão de seu “eu”, ainda que ainda egoísta. Lestat é de aparência bela e sedutora (e fatal), ele é “um homem alto de pele delicada, cabelos louros e movimentos graciosos, quase felinos” (RICE, 1992, p. 19). E suas ações são igualmente envolventes e sedutoras, apaixonantes, sendo capazes de imobilizar a vítima pela fascinação causada por tão superior criatura em formas. Como dito por Louis, “o vampiro Lestat era extraordinário. Não me parecia mais humano do que um anjo bíblico” (RICE, 1992, p. 22-23). No entanto, suas atitudes eram cruéis e primavam pelo belo do horror, havendo uma estética, ainda que repulsiva, para o ato de matar, que, na concepção dele, seria a expressão de seu “eu”, de sua natureza vampírica — assassina e muito vinculada à sua sobrenaturalidade.

Anne Rice inova com vampiros capazes de seduzir com sua aparência atraente. Porém, embora seja um vampiro atualizado — conforme se percebe em sua sedutora aparência e na expressão de si, expondo suas percepções —, Lestat ainda se relaciona, em suas atitudes, com os moldes tradicionais. Este se opõe à figura do vampiro moderno, caracterizado no personagem Louis, potencializando-a por meio do contraste intensificado pela comparação. Com Louis, Lestat forma a dupla de vampiros que é destacada de *Entrevista com o vampiro* em virtude do caráter central dela na estruturação do enredo e na formulação da inovação do mito literário, reavivando-o.

Lestat é um representante da continuação da tradição esboçada por Bram Stoker e seguida por tantos escritores até a criação de *Entrevista com o vampiro*. Neste livro, Lestat representa a permanência do vampiro tradicional no mundo das letras. E esse personagem entra em conflito com o vampiro moderno, pois eles têm perspectivas diferentes sobre a existência e a vida, relacionando-se de modos antagônicos com o homem. Enquanto Lestat não estabelece relações profundas de identificação com o homem, havendo apenas a afinidade física, pois o homem reconhece nesse vampiro uma semelhança humana, Louis tem profundas relações de identificação com o homem, relacionando-se com este como com o “outro” ao qual respeita e com quem se importa, extrapolando os aspectos físicos e entregando-se em alma e espírito nessa relação, que causa dor e culpa quando desrespeitada por haver sido suplantada pelo instinto vampírico, que grita pela sede de vida — do “outro”.

Louis odiava Lestat justamente pelo modo como ele deslocava-se no mundo, por entre as pessoas. Louis havia compreendido (e repudiava) o que significava, para Lestat, ser vampiro. Sobre isso, ele e o entrevistador dialogam a seguir:

[...] Compreendi, então, o que significava, para ele, ser um vampiro.

— Era apenas um assassino — disse o rapaz [o entrevistador], refletindo na voz a mesma emoção do vampiro. — Não respeitava nada.

— Não. Para ele, ser vampiro significava vingança. Vingança contra a própria vida. Cada vez que acabava com uma vida, estava se vingando. Não era estranho que não apreciasse nada. Nem podia perceber as nuances da existência como vampiro, pois só se preocupava com uma vingança maníaca contra a vida mortal que tinha abandonado. Cheio de ódio, ele olhava para trás. Cheio de inveja, nada o agradava, a não ser o que podia tirar dos outros. E ao obtê-lo, ficava ainda mais frio e insatisfeito, sem conseguir apreciar a coisa em si, tendo que sair em busca de algo mais. Vingança, cega, estéril e desprezível. (RICE, 1992, p. 51)

Na concepção de Louis, ser vampiro, para Lestat, era ser um assassino guiado tão somente pela necessidade de vingança. No entanto, Louis recusa-se, por um tempo, a viver sua inerente característica assassina; para ele, o ato de matar é revestido de simbologia e respeito à vida, como um memorial à transformação.

— O ato de matar não é um ato comum — disse o vampiro. — A gente não se satisfaz simplesmente com o sangue de outro.

Sacudiu a cabeça.

— Certamente, trata-se do fato de experimentar uma outra vida e, às vezes, de experimentar a perda desta vida através do sangue, lentamente. É a contínua repetição das sensações que tive ao perder minha própria vida, ao sugar o sangue do pulso de Lestat e ao ouvir seu coração rufando junto ao meu. É a contínua celebração desta experiência, pois, para os vampiros, esta é a suprema experiência. (RICE, 1992, p. 35)

Essa é a percepção que, segundo Louis, Lestat jamais chegou a captar. Lestat e Louis são duas faces de uma mesma moeda, as duas possibilidades até então conhecidas de uma mesma natureza, a vampírica. Opostos que se atraem — como é percebido na interação entre os dois, sobretudo antes da transformação de Louis —, eles refletem duas atraentes faces de personalidades (ou tipos) diferentes de vampiros. De um lado, Lestat com seu instinto acima de tudo e de todos; de outro, Louis com a habilidade de relacionar-se com o “outro” pelo viés da alteridade, sendo menos monstro do que humano, contendo seus instintos vampíricos assassinos.

Do contato com essa disparidade, a vítima não sai ilesa; ela sofre os efeitos dos embates entre essas duas criaturas, as quais são representantes do choque entre o vampiro tradicional e o moderno. A vítima percebe que há diferenças entre os dois e, enquanto sente medo de Lestat depois de conhecer sua face vampíresca, pede clemência a Louis, suplicando por ajuda para escapar das garras de Lestat.

Ao observar o contraste nítido entre as reações desses dois vampiros, o leitor percebe que há a possibilidade de uma vítima, após ser transformada, não ser totalmente imersa no mundo das sombras, não sendo totalmente absorvida pela monstruosidade da criatura —

embora isso cause intenso conflito interno e demande extremo domínio próprio, como se percebe na figura do vampiro Louis. E, por extensão, o leitor percebe que ele também pode ser transformado sem que seja totalmente tomado pela monstruosidade, mantendo, então, seu caráter definidor e sua consciência.

A partir dessa percepção, o leitor passa, definitivamente, do lugar da vítima ao do entrevistador, desejando aquilo por que este anseia: a transformação. Afinal, existe a possibilidade de a consciência não se perder de todo e permanecer presente para o combate aos instintos vampíricos que são aflorados quando da transformação.

O leitor deseja o “poder de ver, sentir e viver para sempre” (RICE, 1992, p. 332) porque sua consciência e personalidade poderiam permanecer inalteradas. Ele, o seu “eu”, e não o monstro, veria, sentiria e viveria para sempre, como se a vampiridade pudesse ocorrer sem a total transformação da vítima, como se esta não deixasse de existir para que o monstro viesse à existência, como se fosse possível conjugar humanidade e imortalidade.

A partir da aparição do vampiro moderno, a transformação já não é apenas um objeto de repulsa, mas é também de desejo, e o vampiro é a chave para viver essa nova dimensão da experiência humana — humana porque, embora o vampiro não seja um ser humano, o vampiro moderno é uma criatura humanizada, dotada de características humanas, o que inclui a fragilidade, e de, sobretudo, a habilidade humana de relacionar-se segundo a perspectiva da alteridade. Isso pode ser percebido no episódio com a família Freniere.

— Quer dizer então... que você estava sensibilizado pelas moças?

— Inteiramente — disse o vampiro. — Sua situação era desesperadora. E sentia pelo rapaz. [...] Quando deixou a fazenda, à meia-noite, encarava a morte como um homem que, tendo somente um caminho a seguir, tivesse decidido enfrentá-lo com toda a coragem. Mataria o jovem espanhol ou morreria. Apesar de sua habilidade, o futuro era imprevisível. Seu rosto refletia uma sensibilidade e uma sabedoria que eu jamais vira em nenhuma das vítimas de Lestat. Naquele exato momento travei minha primeira batalha com Lestat. Durante meses impedira que matasse o rapaz e agora ele pretendia matá-lo antes que o espanhol o fizesse. (RICE, 1992, p. 48-49)

Louis, inteiramente sensibilizado pelas moças e compadecido da situação do rapaz, travou uma batalha contra Lestat, a qual também é representativa de sua batalha interna contra seu monstro interior, sua própria monstruosidade.

— Dê-lhe uma chance! — eu insistia, agarrando-o antes que pudesse se aproximar do rapaz. [...] Mas me preocupava naquela manhã não a dor que sentia, mas a excelente capa de escuridão que tais elementos proporcionavam tornando Freniere extremamente vulnerável ao ataque de Lestat. Tudo que precisava fazer era se afastar alguns passos de seus amigos, em direção ao pântano, para que Lestat o agarrasse. E, assim, entrei em luta corporal com Lestat. Segurei-o.

— Mas você sentia desprezo, não?

— Hummm... — o vampiro suspirou. — Sim. Sentia-o, ao lado de uma raiva fantásticamente resoluto. Responsabilizar-se pela vida de uma família inteira era para mim o ato supremo de Lestat para demonstrar o desrespeito e o escárnio que sentia por tudo que deveria ter aprendido com sua percepção de vampiro. (RICE, 1992, p. 49)



A Lestat, Louis pedia para que uma chance fosse dada ao jovem Freniere. Louis clamava pela consciência e a compreensão do vampiro tradicional (atualizado), porém foi inútil, pois isso é o que difere os dois. O egoísmo do vampiro tradicional o impede de viver a experiência da alteridade e, por consequência, inviabiliza a sua capacidade de compreensão de outra percepção que não a exacerbada de seus desejos. De modo que Lestat não compreendia os outros nem a si próprio, como é percebido no trecho em que Louis esclarece que Lestat, à diferença dele, não compreendia porque a morte de um rapaz era a mais triunfante para este vampiro: “Claro que Lestat não compreendia. Fui eu quem o compreendeu, Lestat não compreendia nada” (RICE, 1992, p. 47).

A compreensão de si e do “outro” e, sobretudo, do que é ser vampiro é a tônica e o grande ponto de distinção do vampiro moderno. E perceber isso dá ainda mais importância à primeira frase do romance, em primeira pessoa do singular e dita por Louis: “Compreendo” (RICE, 1992, p. 9). Sem qualquer prerrogativa ou introdução, ou mesmo ambientação, o vampiro moderno apresenta-se em sua característica irrefutável e distintiva, como se dissesse: “Compreendo, logo existo; esta é minha condição de existência: compreensão”. Mas compreensão de quê ou quem? De si, mas também do “outro”, e de si por meio do “outro”, conhecendo (e compreendendo) tanto o homem como o monstro que há em si (e no “outro”).

Isso é fascinante para o entrevistador — que funciona como um ouvinte/leitor implícito — e também para o leitor, pois ambos desejam ter essa compreensão expandida pela vida eterna. Porém, tal reação é inconcebível para o vampiro moderno, que, inconformado, diz: “É isto que quer? — murmurou, os lábios pálidos manifestando apenas um leve sinal de movimento. — Isto... depois de tudo que lhe contei é o que pede?” (RICE, 1992, p. 332). E, apesar disso, o entrevistador insiste, apelando à compreensão do vampiro moderno (e nisso continua a ser seguido pelo leitor, como por uma sombra que o acompanha): “Não sabe como é a vida humana! — disse, quase em lágrimas. — Esqueceu. Nem compreende o significado de sua própria história, o que significa para um ser humano como eu” (RICE, 1992, p. 332).

O vampiro moderno tinha a compreensão de sua natureza vampírica, homem e monstro, todavia já não era capaz de compreender de forma isolada cada natureza que compunha a sua. Por isso, o entrevistador apela usando o argumento do esquecimento. Ele alega que o vampiro já não se lembrava de sua natureza anterior, a humana; e suplica: “Imploro... dê mais uma chance a si próprio. Mais uma chance, em mim!” (RICE, 1992, p. 332). Frente a essa situação, o vampiro moderno apenas expressa seu sentimento de irônica derrota: “Fracassei — suspirou, sorrindo calmamente. — Fracassei inteiramente...” (RICE, 1992, p. 333). Afinal, ele travou uma luta vã de palavras; como levar compreensão a respeito

de determinada natureza a um ser pertencente a outra? Tratava-se, desde o começo, da compreensão da natureza do ser vampiro, do respeito à vida — como a seguir pode ser visto no episódio da cena preparada por Lestat com duas mulheres a serem sugadas por ele e oferecidas a Louis —, porém o entrevistador não pôde alcançar tal compreensão, afinal sua natureza humana o restringia.

— Entre, Louis — disse. — Ia lhe arrumar companhia, mas sei que prefere escolher sozinho. Pena que Mademoiselle Freniere goste de atirar lanternas flamejantes. Isto torna uma festa impraticável, não acha? Especialmente num hotel.

— Sentou a moça louca de modo que sua cabeça ficasse apoiada no encosto de damasco da cadeira, e a morena ficou com o queixo descansando exatamente sobre os seios. Esta última já tinha empalidecido e seus traços revelavam a aparência rígida, pois era uma dessas mulheres em que o brilho da personalidade cria a beleza. Mas a outra parecia adormecida, e eu não estava certo de sua morte. Lestat tinha feito dois talhos, um na garganta, outro sobre o seio esquerdo, e ambos ainda sangravam livremente. Então ele levantou seu pulso e, cortando-o com uma faca, encheu dois copos de vinho e me convidou a sentar.

— Estou lhe deixando — eu disse subitamente. — Quero lhe dizer isto agora.

— Pensei muito — respondeu, reclinando-se na cadeira. — E pensei igualmente que você faria um comunicado floreado. Diga que sou um monstro, um demônio vulgar.

— Não o estou julgando. Não estou interessado em você. Atualmente só estou preocupado com minha própria natureza, e acredito que não posso confiar em você para me ajudar a chegar à verdade. Você usa seu conhecimento para obter poder. — disse-lhe.

— Suponho que, como a maioria das pessoas que fazem tais declarações, eu não esperava que ele me desse uma resposta honesta. Nem o olhava. Preocupava-me principalmente em ouvir minhas próprias palavras. Mas então percebi que tinha a mesma expressão que me surpreendera anteriormente. Estava me *ouvindo*. Fiquei atônito. Senti a distância entre nós como algo ainda mais doloroso.

— Por que se tornou um vampiro? — falei sem pensar. — E por que se tornou um vampiro deste tipo? Vingativo, deliciando-se em tirar vidas humanas desnecessariamente. Esta moça... por que a matou quando uma só bastaria? E por que a amedrontou tanto antes de matá-la? E por que a arrumou de modo tão grotesco, como se quisesse que os deuses o destruíssem por sua blasfêmia?

— Ouviu tudo isto sem falar e, no silêncio que se seguiu, senti-me novamente perdido. Os olhos de Lestat pareciam enormes e pensativos. Já os tinha visto assim antes, mas não lembrava quando, certamente não fora falando comigo.

— O que você pensa que é um vampiro? — perguntou-me com sinceridade.

— Não finjo saber. Você finge. O que é? — perguntei.

— E para isto ele não teve resposta. Era como se sentisse a falta de sinceridade, o rancor. Ficou simplesmente sentado, olhando-me com a mesma expressão calma. Então eu disse:

— Sei que, após deixá-lo, tentarei descobrir. Atravessarei o mundo, se preciso for, para encontrar outros vampiros. Sei que devem existir. Não conheço nenhuma razão pela qual não existam em grande número. E tenho fê em poder encontrar vampiros que tenham mais traços em comum comigo do que você. Vampiros que vejam o conhecimento como eu e tenham utilizado sua natureza superior para aprender segredos com os quais você nem sonha. Caso não tenha me dito tudo, descobrirei o mundo sozinho, quando chegar o momento.

— Ele meneou a cabeça.

— Louis! — disse. — Você está apaixonado por sua personalidade mortal! Busca os fantasmas de seu eu anterior. Freniere, sua irmã... são imagens daquilo que você era e ainda deseja ser. E em seu romance com a vida mortal, está morto para a personalidade de vampiro!

— Neguei prontamente o que dizia.

— Minha personalidade de vampiro tem sido para mim a maior aventura de minha vida. Tudo o que houve antes me parece confuso, enevoado. Atravessei a vida mortal tateando objetos sólidos. Somente ao me tornar vampiro pude respeitar a vida. Nunca percebi um ser humano vivo e pulsante até ser vampiro; nunca soube o que era a vida até vê-la escorrer numa golfada vermelha pelos meus lábios, pelas minhas mãos!

[...]

— Você é intelectual. Nunca fui assim. O que aprendi, aprendi ouvindo os homens falando, nunca através de livros. Nunca fui à escola por tempo suficiente. Mas não sou burro e você deve me escutar, porque corre perigo. Você não conhece a sua natureza de vampiro. É como um adulto que, revendo sua infância, descobre que não a aproveitou. Você não pode, como homem, voltar a ser bebê e brincar exigindo novamente amor e cuidados simplesmente porque agora conhece seu valor. Assim acontece com você e a natureza mortal. Abriu mão

dela. Não a vê mais “através de um vidro embaçado”. Mas não pode voltar ao mundo humano com sua nova visão. (RICE, 1992, p. 84-86, grifo do autor)

Nesse diálogo, fica nítida a diferença entre esses dois tipos de vampiros. Louis preza pelo respeito à vida, sendo este, para ele, a essência da natureza vampírica: ver, sentir e viver para sempre até mesmo as emoções fugazes e inapreensíveis na dimensão humana, das quais faz parte a travessia da fronteira vida-morte. Essa é uma experiência cujo conhecimento nenhum ser humano tem ou pode ter. No entanto, a natureza superior do vampiro proporciona-lhe essa e outras vivências impossíveis de um ser humano experimentar e compreender.

Com a transformação, há uma espécie de aprimoramento dos sentidos, de modo que tudo se torna nítido, visível e perceptível. Porém, com ela, também advém o instinto do monstro, que pode ser interpretado como um instinto assassino. Contra este, Louis luta interna e externamente, dentro de si e contra Lestat, em uma busca por uma identidade distinta da de um assassino.

A respeito disso, Louis pondera: “Se posso viver com o sangue dos animais, por que não posso me ater a eles, em lugar de correr o mundo espalhando a dor e a morte entre criaturas humanas?” (RICE, 1992, p. 86). Porém, Lestat retruca com a sua versão de qual seria a natureza dos vampiros.

Compreende isto, Louis? Somente você, dentre todas as criaturas, é capaz de ver a morte deste modo impunemente. Você... somente... sob a luz da lua... pode fulminar como a mão de Deus!

[...] Os vampiros são assassinos — dizia agora. — Predadores. Cujos olhos onipotentes podem lhe proporcionar objetividade. A capacidade de perceber a vida humana em sua totalidade, sem nenhuma piedade repugnante, mas com a vibrante excitação de ser o fim desta vida, de fazer parte do plano divino. (RICE, 1992, p. 87)

E, não obstante, Louis manteve-se em sua postura, afirmando que essa poderia ser apenas uma perspectiva, a de Lestat: “*Você* pensa assim! — protestei” (RICE, 1992, p. 87, grifo do autor). Mas, diante dessa situação, Lestat tentou amedrontar Louis e fazê-lo recuar em sua decisão de partir.

— Fala de encontrar outros vampiros! Os vampiros são assassinos! Não querem você ou sua sensibilidade! Poderão vê-lo muito antes que os encontre e, percebendo seu defeito, desconfiarão de você e procurarão matá-lo. Tentariam matá-lo mesmo se fosse como eu. Porque são predadores solitários e não precisam de mais companhia do que gatos selvagens. Têm ciúmes de seus segredos e de seus territórios, e se encontrar mais de um, será somente por motivo de segurança, e um será escravo do outro, como você é meu escravo. (RICE, 1992, p. 87-88)

No entanto, essa já repetida estratégia de Lestat fracassou; a grande fraqueza de Louis foi a sua piedade em relação ao ser humano. Isso foi o que o levou a ficar ao lado de Cláudia mesmo depois de esta ter sido sugada por ele até a fronteira da quase morte e transformada

por Lestat em vampiro. Ele jamais a abandonaria à própria sorte, e a filha — o que Lestat disse que Cláudia era — foi o instrumento usado por Lestat para manter Louis escravizado a ele. Louis preocupava-se demais com o “outro”; a face egoísta de outrora já não existia, e ele não se aventuraria pelos perigos do mundo das sombras com uma criança indefesa, ainda que vampiro, nem a deixaria sozinha com Lestat, um monstro.

Além disso, Cláudia era a grande companheira de Louis, como ele próprio disse a ela: “Você tem sido minha companheira nesses anos incontáveis, em minha busca de tudo que eu podia aprender sobre a vida e a criação mortais” (RICE, 1992, p. 116). E ele precisava dela, como afirma: “Preciso de você — disse-lhe, sem querer. — Não suportaria perdê-la. É minha única companhia na imortalidade” (RICE, 1992, p. 117).

A relação de Louis e Cláudia expressa com clareza o processo de humanização por que passou o vampiro do século XIX transformando-se neste do século XX; são evidenciados aspectos próprios das interações humanas. E, mais que isso, expressa toda a verdade do vampiro moderno e a natureza que ele acredita ser a real do vampiro; são percebidas características que muito o aproximam do ser humano, e, dessa relação de semelhança estabelecida, tem-se também o desenvolvimento de relações de empatia e afinidade entre estes.

Com Louis, tem-se o início do estreitamento de distâncias entre vampiro e homem — vampiro e vítima, e vampiro e leitor. O vampiro moderno, ademais das semelhanças físicas, é humanizado em atitudes também. Anne Rice atribuiu a Louis características humanizadoras do monstro conjecturado por Bram Stoker. Dentre estas, destaca-se a habilidade de exercer a alteridade, de colocar-se no lugar do “outro” e agir a partir dessa perspectiva, mas sem ser o “outro”, apenas “como se” o fosse. Por esse motivo, a vítima torna-se um “eu”, deixando de ser vista como tão somente vítima; e ela passa a conseguir enxergar no vampiro um “outro”, e não apenas um monstro. E, portanto, não se pode mais falar no dualismo vítima e monstro, mas em uma interação entre o “eu” e o “outro” na qual os dois tornam nítidas semelhanças e diferenças, em relações de empatia e afinidade, na identificação — construção de identidade.

Esse processo de interação reflete o do leitor com esse tipo de vampiro. O leitor identifica-se com o homem, antes tão somente vítima, mas, sobretudo, identifica-se com o homem que há em coexistência com o monstro. E, fascinado por tal possibilidade de vampiro, deseja-a para si, desejando a transformação, tornar-se tal qual o vampiro moderno, uma criatura de natureza superior e capaz de compreender o inapreensível em si, no “outro” e na relação entre essas duas figuras, dando a verdadeira relevância à vida e ao respeito que esta deve receber.

O leitor sente empatia e desenvolve afinidades com o vampiro moderno, em relação a ele e na relação/interação com ele — e, decorrente disso, também com o texto. Assim, o leitor é convidado a também refletir sobre si e sua condição na interação com os outros e, aceitando tal convite, abre-se, como um convite vivo, para viver a experiência de ver, sentir e viver para sempre. Como o entrevistador do vampiro moderno, e na condição de também ouvinte deste, ele deseja a transformação, quer tornar-se vampiro.

A vampirização do leitor implícito — e a possibilidade de que essa transformação ocorra com o leitor empírico — é uma inovação inaugurada em *A confissão*, de Flávio Carneiro.

#### 4.3 *A confissão*, de Flávio Carneiro: o contemporâneo

O vampiro contemporâneo difere do moderno quanto a, principalmente, o seu grau de humanização. Ele é menos pertencente ao mundo sobrenatural do que o vampiro moderno, sendo mais frágil e vulnerável, o que se vê refletido em outros aspectos de sua constituição de sujeito e é percebido na sua forma de relacionamento com o “outro”.

Esse vampiro é ainda mais humano do que o moderno, guardando algumas das principais características do ser humano — as quais se referem, sobretudo, ao sujeito contemporâneo à sua publicação —, tais como o sentimento de incompletude — também percebido na noção de falta ou, ainda, vazio —, a impotência (sendo consciente dela) em diversas situações da vida e a limitação no espaço e no tempo, a mortalidade — na tessitura do texto de Flávio Carneiro, não são percebidos indícios de imortalidade, antes do contrário. Dessa forma, o contemporâneo é o vampiro que o leitor deseja ser e o mais próximo do que ele poderia vir a ser.

No romance *A confissão*, o autor, além de realizar a promessa de narrativa deixada pelo romance analisado anteriormente — a vampirização do leitor —, dá continuidade ao foco narrativo eleito por Anne Rice; é o vampiro contemporâneo (cujo nome não é expresso) quem dá voz à história. Dessa maneira, dá-se voz à sua condição de ser incompleto e em permanente construção — o que o torna um representante do que seria o sujeito contemporâneo —, com o foco narrativo sendo posto sobre essa sua condição intrínseca.

*A confissão* é uma narrativa fantástica de vertente vampiresca que compõe, junto com *O Campeonato* (romance policial) e *A Ilha* (ficção científica), a trilogia do autor ambientada no Rio de Janeiro. Esta é composta por obras representantes de gêneros renegados pelo cânone, apartados sob o rótulo de *subliteratura*. Flávio Carneiro traz esses gêneros à evidência no cenário literário contemporâneo, confrontando-os com a crítica literária, retirando-os da zona de conforto de outro estereótipo, o de literatura de entretenimento.

Ao atribuir voz narrativa ao vampiro, o relato é produzido em consonância ao ponto de vista desse personagem, como feito por Rice, em *Entrevista com o vampiro*, como já dito. No entanto, no romance de Rice, o que prende o personagem ouvinte, o entrevistador, ao vampiro é a curiosidade e o desejo de saber mais a respeito dessa natureza, desejando tornar-se como ele — e sendo seguido pelo leitor nesse anseio. Enquanto em *A confissão*, por outro lado, o personagem ouvinte, a mulher sequestrada, é obrigada a estar nessa função; ela é, à força, posta para ouvir, sentindo medo e, quiçá, até repulsa pelo vampiro, no que não é seguida pelo leitor, que passa, ao fim do jogo de espelhos — de sucessivas identificações múltiplas e até antagônicas — entre ele e o texto (por meio dos personagens), a identificar-se com o vampiro, desejando ser como ele. E, ao tomar consciência de sua natureza de também apropriador, o leitor vê-se tal qual o dono da voz que o envereda pelas vivências narradas: vampirizado.

E se, em *Entrevista com o vampiro*, o leitor começa acompanhando os passos do entrevistador, este atuando na função de leitor implícito; em *A confissão*, esta função é cumprida pela mulher sequestrada, que é a ouvinte segunda do vampiro — afinal, o ouvinte primeiro é ele próprio, que se ouve a fim de buscar (e dar) sentido para si mesmo, como feito pelo vampiro moderno em sua atividade discursiva.

Já os demais personagens, manifestam-se como espelho ao leitor, que vê, nas reações deles, as ações e reações que teria ou não. Eles refletem as possibilidades de atitudes do leitor, funcionando como um parâmetro para este — o que não significa que o leitor vá agir como os personagens, mas, sim, a partir da observação da *performance* deles nas vivências relatadas.

O relato dessas experiências é feito pelo vampiro contemporâneo, que é o narrador de *A Confissão*, conduzindo o leitor pela trajetória das vivências dele (e das de outros nele, as quais não deixam de ser dele).

Isso é destacado por Vera Maria Tietzmann Silva no texto “Confissões de um vampiro carioca (uma leitura de *A Confissão*, de Flávio Carneiro)”:

Em *A confissão*, quem conta a história é o próprio vampiro e, por isso, o leitor tem a oportunidade de vê-lo *por dentro* — não como um monstro, mas como um homem, com seus conflitos e fraquezas. Em vez de frio, agressivo e cruel, como o lendário Drácula, ele é discreto, inseguro, sedutor. Acredita-se uma presa do destino, enredado em suas teias, e é justamente numa tentativa desesperada de livrar-se de sua sina que ele seqüestra a mulher a

quem faz sua confissão. O protagonista acredita ser possível reverter sua natureza porque não nascera vampiro, mas passou por um inexplicável processo de metamorfose, quando tinha 19 anos, ao viver sua noite de paixão com Emma: “Eu passava por uma transformação [...] não uma transformação meramente física, metamorfose, essas coisas exóticas e estúpidas das histórias fantasiosas, algo de verdade estava se modificando em mim, para sempre [...]. Emma foi a divisora de águas, o ponto limite, o lugar da travessia, e meu corpo estava se adaptando ao novo homem em que me transformara” [CARNEIRO, 2006, p. 65]. (SILVA, 2009, grifos da autora)

O encontro com Emma talvez tenha sido diferente dos demais, metamorfoseando-o, porque ele tomara contato com seu sangue — e amor —, algo peculiar e que não é característico dele, uma vez que a sua prática de vampiro manifesta-se por meio da relação sexual. Ele expressa a particularidade da experiência com Emma: “[...] e era sangue o que saía da pele de Emma, eu me aproximei, levei sua mão à minha boca e bebi cada gota daquele sangue, ele me arrastava — o sangue, o amor? — no seu curso violento, sem volta, sem saída” (CARNEIRO, 2006, p. 40).

Emma foi o “divisor de águas”, aquela que rompeu a barreira da naturalidade, levando-o à dimensão do sobre-humano. Ela foi o personagem que o fez encontrar-se consigo mesmo — bem como a narrativa em questão apresenta-se ao leitor.

Assim, a iniciação vampírica desse personagem anônimo é feita primeiro no mundo das letras, simbolicamente com o roubo de livros; depois, efetivamente, sua prática vampírica dá-se na relação sexual com suas vítimas, sendo Emma a primeira vítima/amante dele.

Não se trata, no caso do vampiro contemporâneo, da manifestação de um tipo antigo, e até mesmo anterior ao mito cultural ou literário, de vampirismo, uma vez que poderia ser entendido como a representação de uma espécie de vampirismo psíquico ou emocional. O vampiro contemporâneo tem um envolvimento temporário com suas vítimas/amantes, apenas o tempo necessário para usufruir de sua presença e deliciar-se daquilo que, em breve, será de sua posse, como em um jogo sádico.

Ademais disso, tal apropriação dá-se materialmente e para além da existência da vítima. Enquanto o vampirismo psíquico ou emocional só se realiza quando na presença da vítima, que se sente efetivamente sugada, o que se reflete em um cansaço físico e mental por vezes, o vampiro contemporâneo suga sua vítima em um único movimento, o qual é físico — o ato sexual —, e usufrui da energia da vítima para além da existência dela. Essa é — uma vez que, pelo que tudo indica, ele não é imortal — uma forma distinta de experienciar a atemporalidade, a incoerência do tempo que é inerente ao ser vampiro. (O fato de ele não ser dotado da imortalidade é outro elemento revelador do maior grau de humanização desse vampiro.)

E a mortalidade continua a ser o elemento que define o ser humano. Embora ele deseje ser imortal e humano simultaneamente, uma premissa anula a outra. Desse modo, embora o vampiro contemporâneo seja ainda mais humanizado do que o vampiro moderno, ele esboça, na sua confissão, todo o seu ardente desejo por retornar à sua condição anterior de um ser em eminência de morrer e com medo de tal possibilidade, com receio de não viver tudo o que deseja viver. Lutar para viver o que constrói o “eu” é o que define o ser humano; a luta vã contra o tempo — bem como o é contra as palavras — (que, para o homem, é finito e inviabiliza infinitas vivências, tornando o cotidiano repleto de irrealizações): isso é o que o vampiro contemporâneo deseja tomar para si, pois já houvera perdido, na medida em que perdera o medo.

Esse é um sentimento a que se dá extrema importância nessa narrativa, sobretudo devido à esperança do vampiro de que o medo seja o elemento que o faça retornar ao rapaz que fora, aquele jovem medroso e que sentia medo de tudo, o mesmo que estava no bar quando retornou ao Brasil e não conseguiu alcançar, pois já havia se distanciado por demais dele.

[...] na mesa do fundo, a minha mesa de antigamente, um rapaz sentado, sozinho, bebendo vinho tinto gelado [...] Ele ficou ainda um tempo naquela posição e quando levantou a cabeça e me olhou levei um susto: era exatamente igual a mim, tinha o meu rosto quando jovem, magro, branco, muito branco, uns vinte anos, senti um calafrio correndo por toda a espinha, era como se eu estivesse me olhando no espelho, num antigo espelho. Sou eu, falei comigo mesmo, aquele garoto sou eu. (CARNEIRO, 2006, p. 193)

Ele não conseguiu alcançar aquele rapaz — ele próprio —, porém, em meio à sua crise existencial, ele acreditava que o medo poderia ser o elo de reencontro dele consigo próprio, com aquele seu “eu” anterior, a fim de sentir-se vivo novamente, no que se entende: sentir-se mortal novamente, como o narrador destacou ao falar a respeito do livro que escreveria como “tentativa de convencimento” (CARNEIRO, 2006, p. 45) da seguinte tese: “as pessoas sentem medo porque estão vivas” (CARNEIRO, 2006, p. 45). Esse vampiro, além de expressar seu caráter humano, busca apropriar-se do que o torne ainda mais humano (ou novamente humano) — essa procura o difere do vampiro moderno; não basta a compreensão, o vampiro contemporâneo parte para a ação.

Ele, antes de tornar-se vampiro, tinha medo, como qualquer ser humano, porém superava-se, vencendo a si mesmo sobrepujando seu medo. E necessitava dessas situações, da adrenalina em suas veias, o que se nota por sua atividade de ladrão de livros. Essa é a sensação perdida que ele deseja voltar a ter ao sugar o medo da sua última vítima; desejo que já é anunciado no ato de roubar/sequestrar a mulher para si, para ser sua ouvinte/vítima/amante.



Se com Emma esse vampiro toma consciência da sua situação e com Agnes compreende sua condição — toma consciência de sua identidade, quando se pode dizer que a metamorfose foi completada —, com a mulher sequestrada ele toma uma atitude quanto à sua identidade. Em busca do medo — da mesma maneira que o homem busca por emoções profundas (sobretudo na segurança dos livros) para sentir-se vivo —, o vampiro sequestra uma mulher, leva-a para uma casa em uma praia deserta do Rio de Janeiro e amarra-a em uma poltrona forçando-a a ouvir sua confissão<sup>33</sup>, que é a narrativa de toda a trajetória do rio da vida que o fez desaguar naquela situação. E ele explica, em partes, o porquê daquela situação com aquela mulher.

Como trazer de volta as sombras e juntá-las novamente ao que sou? Como costurá-las outra vez em mim? Hem? A senhora, que é uma mulher tão culta, viajada, inteligente, a senhora por acaso teria uma resposta à minha pergunta? Não? Claro que não, nunca pensou nessas coisas absurdas, como poderia saber? Para a senhora, para as pessoas normais, os fantasmas precisavam ser vencidos e não cultivados, evidentemente, quem pensaria numa maluquice dessas: sentir falta da velha solidão, da insegurança, do medo? Pois eu sinto, sinto de verdade. E fique sabendo que há, sim, uma resposta para a minha pergunta, eu a encontrei. Simples: para voltar a ser o que eu era, para voltar a ser um homem comum, preciso de algo que já não possuo. [...] que dei em troca de tudo que vivi, é preciso, entenda, é preciso voltar a ser como todo mundo, é preciso voltar a ser um homem frágil. (CARNEIRO, 2006, p. 233)

A fragilidade que o medo proporciona ao homem é o que o faria humano novamente. Por isso, o vampiro anuncia que tomará da mulher sequestrada o medo — e faz esse aviso também para intensificar tal sentimento nela:

Agora a senhora veja a ironia: o que me falta, o que me tornaria outra vez humano, é algo que a senhora tem, que está evidente em seu rosto desde o momento em que chegamos nesta casa, ou mesmo antes, desde que a abordei na estrada deserta. E a ironia maior talvez esteja no fato de que se trata de uma coisa que a senhora não pode simplesmente, de livre e espontânea vontade, me dar. Não, é preciso que eu lhe tome esse tesouro, essa coisa tão preciosa e ao mesmo tempo tão simples, corriqueira, isso que atende pelo nome, ouça bem, que atende pelo nome de *medo*. É apenas isso o que quero agora — meu único desejo. (CARNEIRO, 2006, p. 234, grifo do autor)

Nesse exato momento, o leitor percebe-se vampiro. Afinal, ele não busca nas narrativas e nos personagens aquilo que lhe falta e, então, vive o “como se fosse aquilo” no movimento de catarse?

O vampiro contemporâneo — como o leitor frente ao livro — busca sugar dessa sua vítima o que é autêntico, verdadeiro, nela, embora provocado por um agente exógeno, ele:

A senhora fica aí com esse olhar de ódio, fingindo que não liga a mínima para o que estou lhe contando mas é claro que está interessada, se não gosta da história pelo menos sabe que seu destino está ligado diretamente a ela e por isso não pode estar desinteressada, então finge esse olhar de quem não está nem aí mas eu sei que é mentira, não pense que me engana, já aprendi muito com as mulheres, fique sabendo, sei perfeitamente quando estão mentindo, quando são dissimuladas, como é o caso da senhora, uma mulher dissimulada, a única coisa autêntica que

<sup>33</sup> Jung, discípulo de Freud, compara a catarse — uma das etapas de tratamento dos pacientes — e a confissão. Esta também seria uma forma de purgar aquilo que sobrecarrega o *self* daquele que se confessa, demolindo suas defesas internas e fazendo-o ingressar em uma nova fase de amadurecimento — sendo, portanto, um discurso de transformação do “eu”.

vejo nos seus olhos é o medo, todo o resto é fingimento, até o ódio é fingimento, a senhora não sente ódio de mim, sente medo, é diferente. (CARNEIRO, 2006, p. 134)

O vampiro deseja o medo dessa mulher e busca intensificá-lo inclusive identificando-o para ela. No entanto, não se pode dizer que ele queria apenas o medo da mulher sequestrada, há algo mais; ele poderia causar medo a qualquer pessoa, mas ele já havia desejado matá-la quando a vira no restaurante e, com seus olhos, ansiara que ela lhe ensinasse todo aquele refinamento — embora ela estivesse, na percepção dele, ocupada demais para perceber um rapaz tão primitivo.

Talvez, ele buscasse ignorar aquilo que havia sido, de modo a não mais viver aquela intensa nostalgia que o consumia, de forma que pudesse ser o que se tornara, e sem desejar deixar de *ser*. Portanto, há a possibilidade de que ele não quisesse retornar à condição primeira, mas abandoná-la de vez. É possível compreender que ele quisesse, na verdade, *ser* sem importar-se com o que *não era*, da mesma forma como a mulher comportava-se — ignorando o diferente como o ignorara do lado de fora do restaurante —, existindo simplesmente, sem consumir-se pelas diferenças e as ausências, bem como pelas mudanças e transformações, simplesmente *sendo, existindo, e prosseguindo*.

Ou, talvez, tenha sido a perda de desafios na vida o que levou o vampiro contemporâneo a desejar retornar ao seu mundo de privações e de medo, a fim de ter desafios outros que não só o da sedução de suas vítimas/amantes — o que não é tão difícil tendo em vista sua natureza sedutora enquanto vampiro. E, então, talvez por isso o vampiro contemporâneo prolongue tanto seu último ataque tornando-o uma confissão, protelando o fim (quicá trágico).

Esse vampiro interage com essa sua última vítima, no entanto não se pode precisar de que modo desenvolve-se o discurso a partir desses dois personagens. A narrativa de *A confissão* pode ser compreendida tanto como um diálogo quanto como um monólogo, pois, embora a mulher sequestrada não tenha sequer uma palavra registrada no texto, o vampiro ajusta sua narração às emoções externadas por ela, como neste episódio:

Não interessa se a senhora não disse nada, eu sei que não disse nada, não sou nenhum maluco, a senhora não disse mas pensou, vi pelo seu rosto, pela expressão do seu rosto pude perceber claramente que a senhora pensou exatamente isso, e não gostei, e peço que retire já, agora, o que pensou sobre mim! (CARNEIRO, 2006, p. 229)

No relato labiríntico e entrecortado de muitas histórias, que o sequestrador direciona à sua vítima, percebe-se a preocupação dele quanto à participação e, sobretudo, a afetação da mulher. E o leitor — sendo metamorfoseado — acompanha esse estranho sedutor, que parece

querer, ao mesmo tempo, atrair e amedrontar essa mulher que tem amarrada a uma poltrona diante de si.

Por meio dessa narrativa, partindo-se da análise do personagem vampiro, que dá os primeiros indícios de sua natureza ao roubar livros, analisa-se o leitor-vampiro, que é quem também se apropria de literatura.

Aqui, é analisado o processo pelo qual se dá a vampirização do leitor. No entanto, não se trata da transformação do leitor em um ser fantástico; ele permanece sendo o leitor implícito ou empírico. Afinal:

Se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito. Portanto, se eu habitasse, eu mesmo fantástico, um mundo fantástico, não poderia de modo algum considerá-lo fantástico: eis o que vai nos ajudar a entender o desígnio de nossos autores. Não posso então julgar este mundo, pois meus juízos fazem parte dele. Se o concebo como uma obra de arte ou como uma relojoaria complicada, é por meio de noções humanas; e se o declaro, ao contrário, absurdo, é igualmente por meio de conceitos humanos. (SARTRE, 2005, p. 145)

Assim, o leitor, depois da transformação sofrida quando da leitura de *A confissão*, segue pertencendo à dimensão humana e articulando-se com a literatura a partir dessa sua conjuntura. No entanto, tanto na relação com a ficção como na com o real, ele passa a reconhecer como seu um determinado princípio do gênero fantástico (indispensável a este): a hesitação.

É no discurso que o sujeito é construído, à medida que se posiciona. Dessa mesma forma, é no discurso que o leitor é vampirizado, assumindo uma nova natureza, consciente de sua habilidade de apropriação do “outro”, como ser em construção, fragmentado e descentrado que é. Nessa nova constituição, o leitor manifesta-se dominando o que era do “outro”, articulando-o segundo suas intenções, já independente, portanto, daquele “outro”, porque o elemento de apropriação foi assentado e ressignificado pela subjetividade desse sujeito apropriador, de modo que esse elemento já não é mais do “outro”, nem como o que era no “outro”. Trata-se de um processo ativo e criativo que se dá na interação entre o “eu” e o “outro” e dentro do “eu”, da mesma maneira que ocorre ao vampiro contemporâneo, embora não se possa averiguar isso empiricamente no leitor, em razão das impossibilidades de tal intento. E a apropriação é considerada um princípio a ser observado e analisado nas relações significativas — em que há construção de sentido/identidade — dos personagens, mas também do leitor implícito (que se reflete com intensidade sobre o empírico, de modo que, em *A confissão*, tem-se a conjugação das duas dimensões: ficção e realidade).

Flávio Carneiro alcança, nesse romance, a façanha de um ensaio ficcional ou ficção ensaística — lembrando que toda teorização é também uma ficção. O autor escreve com a

pena do fantástico e a tinta do vampirismo uma representação dos papéis de autor e leitor. Por isso, por meio desse romance, é possível que o leitor identifique-se, tomando ciência de si e do “outro”, de sua identidade e da dos outros sujeitos envolvidos na sua interação, imediata ou não — autor, narrador, personagens antagonistas e protagonistas, e leitor implícito, por exemplo. A partir dessa relação, ele é capaz de perceber-se também como sujeito de suas transformações, como o é o vampiro contemporâneo.

O vampiro de Flávio Carneiro vivencia os mesmos sentimentos de confusão quanto a tempo e espaço, e ação (como agir), do homem contemporâneo, refletindo a condição do sujeito “pós-moderno” (HALL, 2002), que sabe ser desprovido de identidade *fixa, ideal ou permanente*. Ele assume identidades diferentes em diferentes momentos; há nele identidades diferentes, e até contraditórias, que não estão unificadas em torno de um único “eu” e que o empurram em diferentes direções, e até opostas — como, em relação ao espaço, transitando seja por grandes centros europeus, seja por um pequeno povoado chinês —, em busca de inserção cultural, no conjunto, mas também em si próprio, a fim de ter paz, aquela que se instaura quando do conformar-se consigo e a sua conjuntura, a sua existência, não buscando alterá-la ou superá-la.

Isso se dá porque o vampiro apropria-se do conhecimento e dos demais elementos referentes à experiência desejada; ele toma posse daquilo que, popularmente, costuma-se dizer que ninguém pode tirar/roubar de uma pessoa.

Não se trata de um vampirismo emocional ou psíquico, mas, sim, de um vampirismo *cognitivo*.

E ele o faz de forma prazerosa, em uma satisfação emocional que é recíproca — como o narrador revela —, em uma permuta que se diria impossível: o prazer supremo em troca de um conhecimento desejado pelo vampiro — e há inclusive quem aceite (conscientemente) tal transação, como é o caso de Agnes.

Esse vampiro narrador é um homem que se torna bastante conhecido do leitor, no entanto não se sabe seu nome. Sua identidade não é revelada, e isso desperta ainda mais a ideia de que a transformação que ocorrera a ele pode acontecer a qualquer pessoa; afinal, ele não era ninguém em especial, ou em específico.

Esse personagem é um sujeito anônimo, um homem qualquer, e, realmente, ele poderia ser qualquer um, ou qualquer um poderia ser como ele — inclusive, e sobretudo, o leitor. O fato de essa primeira representação inovadora do vampiro do século XXI não ter seu nome revelado é, em si, uma ausência presentificante, pois torna mais pujante a sua falta de identidade fixa, sendo esta, antes, agregadora — pois reúne a identidade de outros criando

outra ainda — do que tão somente fragmentada, o que potencializa ainda mais sua fragmentação e seu caráter de ser *em* construção, sempre em trânsito, movimento — como a identidade do leitor empírico contemporâneo à sua criação.

Outro elemento que contribui para essa ideia de que qualquer um poderia tornar-se (ou descobrir-se) um vampiro do tipo contemporâneo é o fato de ele estar em busca de algo comum que há em todo homem — assim como todo sujeito procura por algo dentro de si —, em seu interior: o medo; e esse assunto é o que se poderia inferir que fosse o tema do livro em questão.

No entanto, fugindo à obviedade, percebe-se que o tema de *A confissão* não é o medo — embora o leitor seja tentado a interpretar isso — como o narrador sugere que seria o tema de seu livro se ele escrevesse um algum dia — e ele justifica todo o seu relato por querer tomar para si o medo da sua ouvinte. O tema é outro: a tentação. Isso está destacado na epígrafe utilizada pelo autor: “Ninguém deve se ter por seguro nesta vida, que toda ela se chama tentação” (JÓ 7.1 *apud* CARNEIRO, 2006, epígrafe).

A tentação é uma experiência que reúne atração e sedução, mas também privação e provação — da mesma maneira que o amor, e este, nesse sentido, seria uma esfera da tentação, um dos modos de vivê-la e de com ela conviver.

Percebe-se que o narrador passa por diversas situações em que tenta e é tentado — como no episódio com Inês, a quem ele desejava e por quem era desejado mas não podia possuir, afinal não queria matá-la (mas matou-a, ainda que emocionalmente, e não fisicamente). A tentação trata-se de uma experiência de embate com o “outro” e consigo próprio a partir da qual há a construção de um *outro eu* ou *eu outro*. Esse movimento é o mesmo ocorrido nos processos de escrita e leitura.

Por isso, percebe-se, nas construções discursivas do narrador, inúmeras referências à experiência de quem lê e de quem escreve, bem como a esses processos em si — mais uma razão pela qual o leitor identifica-se tanto com o relato apresentado e a voz que enuncia esse espelho dele e de sua função.

Em *A confissão*, há um mergulho profundo no interior do leitor contemporâneo, reconhecendo que este é um ser em busca de uma falta que lhe é uma presença angustiante, latejando sua incompletude, fazendo pulsar seus vazios. Essa é uma realidade de todo homem.

O livro sob análise neste estudo começa muito realista. O vampiro parece apenas querer suprir uma falta que há nele, desejando, mais do que tudo, o conhecimento, como quando viu, pela primeira vez, a mulher que ele sequestrou e para quem contou tudo.

Vi uma mulher sozinha numa mesa. Uma mulher elegante, bem vestida, uns trinta anos [...]. Criei a biografia daquela mulher, eu em pé, do lado de fora, olhando. [...] Aquela mulher era a senhora, claro, quem mais poderia ser? [...] Eu a olhava suplicando, eu queria saber o que a senhora estava pensando naquele momento, ou mais ainda, o que estava sentindo depois de ter depositado a taça sobre a mesa [...] nesse instante falei baixinho, ninguém ouviu, não havia ninguém perto de mim, olhei bem na sua direção e disse: me ensina, por favor. (CARNEIRO, 2006, p.18-19)

Suplicar para que alguém transmita um conhecimento não tem nada de estranho ou sobrenatural; é factível e admirável. Porém, na circunstância desse encontro, ele expressa algo que assusta o homem comum:

[...] não pense que a frase me surgiu movida por um ressentimento ou coisa menor, não, foi simplesmente uma verdade que me atravessou o futuro, irremediavelmente, e que era nada menos, nem mais, que uma constatação, pura e simples, era esta, escute com atenção, era esta: um dia vou matar essa mulher. (CARNEIRO, 2006, p. 20)

E isso parece, no mínimo, insano, causando estranhamento, pois matar aquela mulher não poderia dar-lhe o conhecimento que ele desejava — pelo menos, isso é o que se poderia inferir até então. No entanto, depois há uma virada fantástica; o personagem que se confessa é o causador de uma morte, a da jovem Emma, a primeira de muitas que ocorreriam; ele é um vampiro. Assim, parte-se do real para inventar uma nova concepção de vampiro: o vampiro contemporâneo.

A presença desse personagem, no entanto, é tratada como algo comum, desprovida de estranhamento, ainda que permaneça a indecidibilidade quanto à natureza dos fatos narrados e vividos por esse ser sobre-humano. Isso ocorre em parte porque o vampiro é o narrador, em parte porque ele é percebido, além de como monstro e humano, também como vítima — ainda que de seu destino em última instância —, encontrando, no papel de agente de apropriação, o seu meio de superação das suas limitações — com o que o leitor identifica-se e deseja (e conquista conscientemente, se atento).

O refinamento de seus sentidos, como o do paladar para comidas finas e vinhos raros, por exemplo, não é dom próprio, porém adquirido. Melhor seria dizer: roubado de suas vítimas. Aliás, ele havia começado sua vida, ainda adolescente, como um reles ladrão, furtando livrarias e sebos, ação que ele descreve eufemisticamente como um trabalho especial e agradável, um “exercício de mudar o endereço dos livros” [CARNEIRO, 2006, p. 13]. Depois de transformado em vampiro, continua ladrão — ladrão de almas. Note-se que se trata de atividades equivalentes. Muda apenas o grau do furto, enquanto a essência é a mesma, pois ele se apossa de conhecimentos, inicialmente armazenados em livros, depois em mentes. Talvez fosse mais correto chamar isso de apropriação, ou incorporação, do que de roubo ou furto, pois no ato de sedução ele pratica uma espécie de canibalismo. O princípio é o mesmo dos antropófagos primitivos, que devoravam somente aqueles indivíduos por quem sentiam admiração. Comiam-nos para assimilar suas qualidades, para ficarem parecidos com eles. É exatamente isso que o narrador faz com as mulheres que seduz. (SILVA, 2009)

“Vampirizar” está relacionado à necessidade de extrair de outrem, e para si, a energia desejada. O vampirismo aparece na obra de Flávio Carneiro como o ato de apropriação — o que torna sua *performance* semelhante à do homem — de elementos não vitais pertencentes

ao “outro” — embora o ato de extração provoque a morte da vítima —, primeiro pelo roubo de livros, um vampiro de histórias, depois pelo roubo de mentes e emoções, pela apropriação da psique humana. E, ao incorporar as existências das vítimas que sugou (e matou), esse vampiro torna-se um ser mais longo, aludindo à imortalidade embora envelheça.

Apesar de o vampiro, em geral, ser representado como um ser atemporal, o vampiro de Flávio Carneiro parece não desfrutar efetivamente da imortalidade. Essa é a principal diferença do vampiro contemporâneo para os outros dois tipos de vampiro que o antecedem.

A atemporalidade do vampiro contemporâneo dá-se de outra forma, e, com esta, o leitor também se identifica, pois esta possibilidade aproxima-se, mais ainda do que o vampiro moderno, do tipo de vampiro que o leitor poderia ser: um ladrão de histórias/vivências; um apropriador do “outro”; ou ainda, um ressignificador do “outro” — que desemboca em uma inevitável ressignificação do “eu”.

E, em sua prática, fica claro que o vampiro contemporâneo é um ser encantador e sedutor, apesar de suas circunstâncias; ele parece exercer um elevado poder de atração sobre as mulheres que deseja possuir (em si), de modo que conseguia atrair para si mulheres sofisticadas e de elevado *status* social. Até Agnes, que tinha conhecimento da real natureza dessa criatura e sabia qual seria seu destino enquanto vítima — a morte —, entregou-se a ele.

O personagem que narra as histórias é, ainda, um ser mimético, ele incorpora diferentes personalidades como se fosse um personagem diferente de acordo com a situação que quer criar. No início da narração, para contar a história, ele transforma-se no personagem que era antes; em um episódio em que estava em um hotel, decide ser um homem estrangeiro e quieto; para não estabelecer comunicação, opta por fazer o papel do que não fala; e, por vezes, camufla-se para conquistar uma mulher, como ocorreu com Emma.

E o vampiro de Flávio Carneiro — com exceção do caso de sua última vítima, que foi sequestrada — não é violento como os analisados anteriormente neste estudo. Ele também não transforma nenhuma de suas vítimas; o fim destas, após entregar-se, é certo: a morte, não parecendo que ele possa fazer algo para evitar esse fim ou para transformá-las em semelhantes a ele.

Todavia, cabe ainda questionar a ideia de morte, nessas circunstâncias; afinal, o que é a morte? Se for considerado que morrer é deixar de existir, sim, a existência das vítimas, naquela configuração, é findada, e, logo, aqueles personagens podem ser tomados como mortos; porém, se é tomada por referência a questão de que as pessoas permanecem vivas enquanto estão presentes na mente das outras, as vítimas também desfrutaram da imortalidade, junto a seu vampiro, na mente dele.

Ainda com esse vampiro, o desconhecido torna-se conhecido através dos leitores, que se identificam com o personagem e identificam a si próprios nele. O vampiro do século XXI é um ser consciente de suas transformações e que tenta integrar-se à contemporaneidade; não é apenas antagonista (como Drácula, na medida em que este é estritamente um representante do mal, das forças das trevas, em aparência e ações) e não é um ser isolado (como Lestat, por repulsa aos humanos — para ele, seres inferiores; ou Louis, por compaixão aos mesmos humanos — para ele, seres pelos quais sente empatia e afinidade e que devem ser protegidos e preservados). Continuam os processos de fragmentação e descentralização do “eu” iniciados no século XX, porém não há busca por transcender essa condição; o vampiro contemporâneo aceita a sua constituição inerente — ele é a figura mais do que de um vampiro humanizado, de um homem-vampiro ou vampiro-homem — e, por isso, é o vampiro que o homem quer (e poderia) ser.

A figura desse personagem é, de modo geral, uma das formas como o diabo é visto e retratado na literatura; o vampiro é uma antítese do cristianismo. Entretanto, o vampiro de Flávio Carneiro é um personagem híbrido “mocinho-vilão” ou “vilão-mocinho” — ou melhor, “vítima-monstro” ou “monstro-vítima” — que, apesar de causar suspense e medo, não é visto como monstruoso, horroroso, pois não é exclusivamente mal (nem bom) — o que o torna mais humano, e, porque conseqüentemente falível, mais confiável, mais crível. Afinal, o desconhecido, e até impossível, além de tornar-se conhecido por meio da identificação entre vampiro e leitor, é percebido como algo ocorrido no personagem e possível de ocorrer com o leitor: o processo de vampirização/apropriação — o qual não é comum a todo e qualquer leitor, mas a um tipo específico, que se descobre na leitura de *A confissão*, o leitor-vampiro, que não consegue escapar à sina de fazer de suas leituras sua vida e de sua vida suas leituras, tendo várias vidas, alcançando, em algum grau, o *sentimento de imortalidade*.

E o vampiro contemporâneo ser um apropriador de vivências, de histórias de vida, e, mais que isso, das modificações vividas e possíveis a partir de determinada experiência, é o que clarifica e explicita com maior intensidade a sua ambivalência e o seu caráter de entressujeito — por entre muitos sujeitos dentro de si —, tal qual o homem; esta é uma característica constitutiva desse tipo de vampiro. Ele se reconhece como “um desbravador que finca sua bandeira num território desconhecido e diz: é meu” (CARNEIRO, 2006, p. 231), e expressa: “Vivi o passado e o presente de outras vidas, herdei delas o futuro apenas esboçado, dei forma a cada um desses futuros, acolhi a todos dentro de mim e com eles construí castelos inimagináveis” (CARNEIRO, 2006, p. 231).



O vampiro contemporâneo reúne em si muitas vivências, a maioria delas não vividas por ele efetivamente, mas vampirizadas; e isso é o que o torna um ser tão complexo em sua identidade, indefinível. Ele é um sujeito variado (e de caráter contraditório), muitos em um, uma espécie de *multiplus* — com o que o leitor identifica-se porque se trata de algo reconhecível nele também. Ora esse vampiro demonstra sua face de monstro, ora demonstra sua face de vítima, e isso representa ser ele um sujeito repleto de duplicidades. No entanto, ademais dessas configurações, antagônicas — cabe ressaltar —, ele demonstra uma potencialidade de outras configurações decorrentes dessas duas e de outras, embora aqui caiba analisar apenas estas. Assim, ele revela também, em momentos diversos, ser algo como um monstro que se transformou em vítima que se transformou em monstro que se transformou em vítima, e dessa maneira segue o fluxo de transformação, em um ciclo interminável de sucessões de sujeitos que evidenciam uma identidade marcada pelo eterno *vir a ser*; ele está sempre se transformando, vindo a ser um “outro”, inovado.

A vítima, para o vampiro contemporâneo, é mais ele do que qualquer outro ser; ele está condenado a uma sina, a um destino que não é capaz de controlar:

Até que ponto tinha decidido algo na minha vida? [...] Não tinha como duvidar, algo ou alguém estava guiando meus passos, era essa a conclusão a que havia chegado finalmente, não mandava em nada, não podia mandar em nada, nem em mim mesmo, nem na minha vida, nem na minha morte. Mas quem ou o que me conduzia, que força era essa que me levaria a ter aquelas e não outras mulheres? (CARNEIRO, 2006, p. 227)

Essa postura é a mesma observada no homem comum. Sua vida não pode ser controlada por ele próprio e, por vezes, ele sente-se, na verdade, controlado, como uma marionete cujos cordéis conectam-na a um ser de humor sarcástico, sempre colocando-o nas situações mais desesperadoras da alma e da mente, enquanto ele, o vampiro — e o mesmo acontece com o homem —, tenta (e luta, desesperadamente para) sobreviver a esse “outro” desconhecido.

São muitas as identificações promovidas entre o leitor e o texto de *A confissão*.

A primeira identificação que o leitor sente é ao ler o título da narrativa, que é plurissignificativo, pois é sabido que existem vários tipos de confissão (policial, católica, terapêutica, amorosa...), provocando sempre uma relação de identificação de quem ouve com quem se confessa. Isso porque contar ou ouvir uma história é uma situação de plena troca em que o leitor lança seus conflitos e desejos sem que a história o ameace.

O leitor identifica-se ainda quando sente medo, purga suas emoções e faz empréstimo da identidade de personagens porque a sua é caótica e pouco arrumada; e a desidentificação

ocorre quando ele supera o estado do personagem, sente piedade dele porque se percebe em melhor condição do que este, uma vez que não sofrerá as consequências que o personagem viverá. Nesse momento, o leitor não se apossa da identidade do personagem, pois a sua parece-lhe mais segura e melhor do que a dele.

Há a identificação com os outros personagens quando o leitor sente medo de que o mesmo ocorra com ele, e, então, experimenta sensações como as deles: pulso acelerado, olhos arregalados, palma da mão alternadamente seca e úmida... Mas desidentifica-se quando sabe que não pagará o preço que eles pagaram: a própria vida.

O vampiro é um personagem fictício que já existia antes (logo, o romance apresenta metaficção, isto é, ficção sobre ficção), mas Flávio Carneiro o reinventa com características novas, e tradicionais diferenciadas.

Em meio às inovações realizadas, o que mais se destaca é o fato de a apropriação do “outro” dar-se por meio da relação sexual. Embora Anne Rice tenha declarado, em sua página na internet, que vampiros não têm sexo, que eles transcendem gênero, Flávio Carneiro inovou ao sexualizar essa criatura, fazendo esse personagem acasalar como os seres humanos, não mais por meio de mordidas (já carregadas de erotismo). O prazer máximo de um vampiro passou a corresponder ao prazer máximo do homem, que é a liberação mútua de fluidos ocorrida no ato sexual. No entanto, não há registros de propagação da espécie vampiro por essas vias sexuais.

Cabe destacar que a sexualidade nunca esteve dissociada da prática da vampiridade. O binômio sangue-sexo sempre esteve presente nos ataques de vampiro, sendo o sugar do sangue da vítima um momento marcado por erotismo e prazer. O penetrar das presas do vampiro e o sugar da energia vital do “outro” é um acontecimento que comporta o maior prazer que um vampiro pode ter. Essa relação é um tema recorrente e explícito no livro *Entrevista com o vampiro*, porém, em *A confissão*, ele é humanizado, de modo que o vampiro contemporâneo representa uma espécie de passo a mais na vereda em direção à humanização — chegando ele a ser confundível com o homem —; e esse movimento é confessado nessa materialização do prazer tal qual ocorre com os homens.

O autor cria o sugar da vítima — que não se torna vampiro — pela relação sexual, e o fato de o vampiro absorver não a juventude ou a vida, mas o dom, o talento, que ele desejasse obter de sua presa. Dessa forma, o vampiro de Flávio Carneiro não apenas seduz, ele também é seduzido, atraído pela vítima, de modo que a relação, verdadeiramente, manifesta-se de forma recíproca. Todavia, o vampiro contemporâneo não é atraído por uma brecha, uma fraqueza, que a vítima apresente, mas por um ponto forte, uma fortaleza, que o desafia e

inspira a desejar possuir esse elemento. Ele deseja uma determinada experiência, vivência; não tal qual esta, mas propriamente esta, esta apropriada — isto é, a que é considerada, pelo vampiro, adequada e é a de que se apropria!

Situações como a vítima morrer, porém com a expressão de felicidade, ou o vampiro ter que ser convidado pela vítima para entrar na casa, ou agradecer-lhe mais os dias nublados do que os dias ensolarados, claros, são indícios de aspectos característicos do vampiro, porém suavizados; e servem, no início do romance, como sutis alusões à vampiridade do personagem, preparando o leitor para essa inovada configuração de vampiro, e, mais que isso, para encontrar-se consigo próprio, algo que pode ser surpreendente e até mesmo assustador.

Em *A confissão*, a relação do vampiro com a vida do “outro” dá-se de modo diferente; primeiro, não se trata de sugar sangue, mas conhecimento (de modo amplo, prático ou teórico), no entanto, com ele, esvai-se a energia vital; isto seria uma espécie de efeito colateral do auge do prazer: “morrer de amor” (CARNEIRO, 2006, p. 93). O vampiro, de alguma forma, esvanece a energia vital de suas vítimas — por meio da relação sexual —, pois, depois, suas parceiras/vítimas morrem.

A relação de vampiridade dá-se de forma que tanto o “eu” como o “outro” são desconstruídos para a construção de um “outro” diferente, que é uma nova forma de manifestação do “eu”, em que o “outro” foi apropriado. Trata-se de uma *desconstrução construtiva*, que traz à existência a natureza do vampiro contemporâneo, um ser descentrado e fragmentado por excelência, que só existe enquanto nessa condição e mantenedor dela.

Nesse processo, o “outro” e o “eu” ficam tão imbricados que o vampiro contemporâneo vive um dilema parecido ao de Landers, personagem do conto “Romance negro”, de Rubem Fonseca. Ele também tem pujante em si o seguinte questionamento: “Quem se apoderou de quem? O vivo do morto ou o morto do vivo?” (FONSECA, 1992, p. 176). Landers toma a identidade do irmão gêmeo, Winner, mas fica a questão: ele não é mais Landers, mas ele também não é Winner; ele é um simulacro; portanto, quem se apoderou de quem?, quem tomou domínio sobre quem?; afinal, não foi a identidade de Landers que permaneceu, mas a aparência de Winner, que também não é a identidade de Winner. E o mesmo ocorre com o vampiro contemporâneo: ao sugar suas vítimas, sua identidade não permanece a mesma e, embora ele tenha sugado da identidade de um “outro”, sua nova identidade também não é a desse “outro”; é outra ainda, que não se pode determinar de quem, pois nova e híbrida, sem uma origem única, mas ainda mais descentrada e fragmentada, sem que se possa estabelecer um sentimento firme e consistente de pertencência. O vampiro

contemporâneo, a cada nova experiência de vampiridade, torna-se outro, diferente do “eu” e do “outro” com o qual se envolveu e a quem tornou mais uma de suas vítimas.

No entanto, ele não pratica o ato de “sugar” determinado elemento para que tenha sua vida em morte restaurada ou mantida e fortalecida; ele o faz para construir-se em vida na medida em que constrói sua identidade e seu saber sobre si e o mundo, modificando sua forma de ser e estar nele.

Não há registros de que o vampiro contemporâneo seja um morto-vivo efetivamente, embora ele vivo pudesse ser visto como um morto, alguém sem expectativas ou perspectivas em razão de suas ausências — as quais eram presenças angustiantes, tal como ocorre às *faltas* no homem. Esse é outro fator que funciona como artifício de aproximação do vampiro contemporâneo com o leitor: esse vampiro contemporâneo não passa exatamente pela morte como processo de transformação; ele passa por uma espécie de metamorfose, como a de uma lagarta, que ganha novas formas em sua anatomia e habilidades, e alça voo.

Uma dessas habilidades é levar a sua vítima ao auge do prazer; não é uma característica desse vampiro a animalidade que, em geral, é refletida em violência.

Em *A confissão*, o narrador não é agressor, mas amante. Absorve da vítima um conhecimento especial que ela tem e que ele deseja para si. Em contrapartida, ele a leva ao auge do prazer humano que o sexo pode proporcionar. Ele troca um conhecimento permanente por um momento fugaz de felicidade intensa. Mas, no caso do narrador, nem mesmo todo o conhecimento que ele acumulou em seus muitos anos de vida e de seduções serviu para dar sentido à sua existência, e ele sente uma funda nostalgia pelo seu tempo de juventude e de privações: “Naquela época, várias coisas me faltavam, mas eu estava vivo. Vivo de verdade, não como estou agora, este ser híbrido que não sei definir, essa mistura de vários destinos, pedaços de sonhos colados ao acaso, acho que é isso, me sinto como uma folha de papel em que uma criança foi colando recortes coloridos sem intenção de formar figura nenhuma” [CARNEIRO, 2006, p. 232]. (SILVA, 2009)

E, além de tudo isso, o narrador não é o único vampiro, os leitores são vampiros porque sugam dos personagens suas identidades (por diversas vezes, sentem-se como sendo — quando o narrador parece falar com o leitor — ou querendo ser protagonistas da história).

E, ainda, o autor também é um vampiro (e é notório que o é de histórias), bem como a realização da promessa daquilo que o leitor deseja tornar-se. A intertextualidade é uma apropriação que o autor faz e é evidente nas linhas da narrativa de *A confissão*, na qual é possível perceber referências sutis, algumas mais outras menos, à sua vida de leitor, às suas leituras — como se pode perceber na presença dos temas do labirinto e na das duplicações presentes nesse texto, usando-se de suas leituras de Borges; essas temáticas são recorrentes em ambas as criações.

E o próprio livro é um vampiro; o leitor convida-o ao comprá-lo, é seduzido por ele (sua atenção é retida) e sugado por ele (despende energia e tempo ao ler). Como Roberto de

Sousa Causo (2007) afirma, no texto “Vampiro de histórias”, o livro está pronto a vampirizar seus receptores:

Enfim, a última característica de interesse seria o lado metaficcional de *A Confissão* — não apenas confissão, mas narração — de uma narrativa composta de outras narrativas “roubadas” (das vítimas do narrador). Como o escritor americano Lucius Shepard afirmou certa vez, na roda das profissões da mitologia hindu, em que supostamente o sujeito ascende espiritualmente ao assumi-las em encarnações sucessivas, a atividade de escritor está logo *abaixo* da de ladrão. Tem-se portanto a imagem do autor amarrando o leitor para ser “ouvido” por ele, numa narrativa composta de histórias roubadas, e que almeja derradeiramente incorporar também o leitor. (grifos do autor)

A narrativa prende o leitor em uma rede de sedução e, depois do contato íntimo com o vampiro contemporâneo, conhecendo todos os seus segredos a fundo e expondo todos os seus, o leitor percebe que já não é mais o mesmo. O leitor sai transformado dessa interação, e sai vivo. Seria ele a única vítima que sobrevive? Seria ele a única vítima do vampiro contemporâneo a ser transformada em semelhante dele? Há a possibilidade de que o leitor, na interação com o vampiro contemporâneo, seja transformado — sendo um sobrevivente —, no entanto, para que isso se realize, há uma exigência: a recíproca *entrega* (ao “outro”) *desejante* (desse mesmo “outro”). O leitor, à diferença das vítimas retratadas na narrativa, entrega-se à narrativa desejando possuí-la, vampirizá-la — da mesma maneira que o livro o vampiriza.

Embora ao ler o livro o leitor não sinta a mesma emoção que os personagens ou aquela que o autor, ao escrever, usou como inspiração para criar uma que fosse atraente ao leitor, este sente a que estava reprimida nele e outra que não tinha, mas que empresta sentido a alguma emoção reprimida e ajuda-o a lidar com ela. Dessa forma, o livro funciona como um purgante para as emoções reprimidas, como um libertador do “eu” do leitor, como um instrumento de transformação que rasga o véu de seus olhos permitindo-lhe ver, sentir e viver além do que podia antes, além de uma existência reprimida, em uma intensidade incalculável, percebida na dimensão da eternidade ao apropriar-se do “outro” na interação — realizando o desejo sentido avidamente pelo entrevistador de *Entrevista com o vampiro*, que é quem ansiava pelo “poder de ver, sentir e viver para sempre” (RICE, 1992, p. 332). Dessa forma, *A confissão* transforma seus leitores e ensina-lhes, pela experiência, a ver com *os olhos de vampiro*; como Louis, na narrativa analisada de Rice, ensinara a Cláudia — conforme ela afirma: “Mas você me ensinou a ver! — disse ela. — Você me ensinou as palavras ‘olhos de vampiro’. Ensinou-me a sugar o mundo, a buscar mais do que...” (RICE, 1992, p. 118).

O leitor empírico, se seguiu o leitor implícito, é capaz de perceber sua visão alterada, ele já não deseja passar pela vida como mero figurante que cumpre sua função relevante no conjunto, mas irrelevante em si própria, para a execução de um plano maior. Esse leitor deseja

ser protagonista no (seu) mundo, percebendo-o e compreendendo-o, e sendo detentor de tal conhecimento, de tal poder — *Scientia potentia est*, frase em latim atribuída por alguns a Francis Bacon, que significa “conhecimento é poder” e implica que o conhecimento é um potencializador das habilidades e potenciais.

Dessa forma, o leitor, após tomar consciência de si, em si e no “outro”, e do “outro”, deseja tomar para si, apropriar-se de tudo o que possa interessar-lhe para uma existência mais completa, uma vida mais repleta de realizações, de vivências. Afinal, o vampiro contemporâneo chama a atenção não para o quanto se vive, de modo que não é informado nem importa se ele desfruta ou não da imortalidade; ele desperta a importância do *como* se vive, de maneira que a intensidade da vida é o ponto de discussão e reflexão ao questionar o que é estar vivo e o que é sentir-se vivo.

O leitor reconhece-se como vampiro, sente que vai modificando-se ao longo de leituras — igual ao processo vivido pelo personagem central —, porém, quando lê (“suga”) *A confissão*, passa pelo mesmo reconhecimento por que passou o vampiro ao “sugar” Agnes; é-lhe atribuído o autoconhecimento — o que o vampiro buscava avidamente nos livros —, a ciência de sua condição de vampiro. Então, além de instaurar uma nova forma de vampiro, que se apropria de memórias, percepções e experiências vividas, instaura-se, com a narrativa de *A confissão*, um novo ambiente para uma nova forma de autoconhecimento para o leitor. Ressalta-se: não se instaura uma nova forma de leitor; mas um novo ambiente para promoção do (auto)reconhecimento do leitor, o que pode resultar em modificações do “eu” do leitor, instaurando uma nova forma de manifestação deste sujeito, um novo tipo de leitor, o leitor-vampiro — de modo que ele (re)conhece-se, estando consciente de sua condição de agente desencadeador desse processo de vampirização, vampirizando e sendo vampirizado, em razão de seu caráter de *não ser* em busca de *ser*, tal qual o vampiro contemporâneo.

Ao ler o livro e identificar-se com os personagens — bem como com o narrador e a própria narrativa, todos lacunares —, o leitor confessa o que é e o que deseja ser; há a imersão do leitor na personalidade do narrador, do mesmo jeito que na identidade também em construção do texto, ambas marcadas por incerteza e volubilidade. Essa confissão do leitor é solitária e de autoconhecimento, enquanto a do personagem pode ser vista como terapêutica (falar apenas para desabafar, purgar), a qual, em sua diversidade, constituiu o texto do livro — ao passo que a confissão do leitor constitui sua leitura, também atuando na construção da narrativa e do gênero, em uma espécie de função de coautor<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> A perspectiva de leitor como coautor é desenvolvida em 2.1 **O leitor de literatura fantástica, o coautor do gênero.**

Assim, afirmar que a confissão no livro é uma metáfora de várias faces e pertencente a várias dimensões significa dizer que o livro também é uma confissão do autor e do leitor — além de dos personagens, uma vez que é uma narrativa da confissão de um personagem, a qual inclui diversas histórias, isto é, diversas confissões de vários personagens, os quais são ele em seus diferentes estados em virtude das diferentes mulheres “sugadas”, ou ele e essas várias mulheres, “sugadas”.

A confissão do homem é uma metáfora — chamada pela teoria psicanalítica de “condensação”, que se refere não só a tornar breve, mas também a saturar de sentido — do livro: *o livro é uma confissão*; e o livro é uma metáfora da confissão: *a confissão é um livro*. Isso se dá porque a confissão do personagem torna-se uma narrativa que constitui o livro, que é fictício; e toda confissão é uma ficção. No caso, essa confissão ocorre do narrador para a mulher sequestrada, de um criminoso para a sua vítima (ou ainda: do narrador para o leitor, da estética narrativa para o leitor e do leitor para si mesmo).

E a confissão feita no livro apresenta várias faces, porquanto são várias confissões, várias histórias, de vários personagens, de vários leitores — embora esta última configuração manifeste-se em separado e na particularidade de cada leitor, podendo ser expressa (ainda que de forma reduzida) em publicações ou apresentações. Além disso, o que o narrador pratica é uma dupla confissão, a dele e, indiretamente, a das mulheres que “sugou”, o que se poderia chamar também de múltipla confissão, pois, na confissão dele, há muitas histórias (vivenciadas por ele ou narradas para ele, ainda que indiretamente por meio de suas vítimas).

Todavia, essa relação pode ser interpretada ainda como uma confissão do livro para o leitor sequestrado ou seduzido pela palavra ou pela protelação (o suspense gerado pela interrupção da história no momento final, que só será revelado depois — ou não, o que ocorre na maioria das vezes). Entre a mulher sequestrada e o leitor empenhado a ler, há uma relação de semelhança, como se um mimetizasse o outro: os dois são ouvintes por força de algum artifício — da força física, no caso da personagem sequestrada, ou da força das palavras, no caso do leitor, sendo, esta última estratégia, até mais eficiente em implicar o homem na interação.

No romance, há também verossimilhança em relação ao contexto do leitor e do autor, pois o personagem narra os acontecimentos como qualquer outra pessoa (escritor ou leitor) ao contar algo, sem obedecer a uma ordem exata, abandonando a história no final e partindo para outra que também será abandonada no final — o que gera suspense e sedução —, fazendo observações próprias nas histórias de sua vida ou da vida dos outros nele (que o compõem) e respondendo espontaneamente supostas perguntas do ouvinte (o que gera, muitas vezes, a

sensação de que o narrador não está falando apenas com a mulher sequestrada, mas também e diretamente com o leitor). E, ainda, porque o personagem é como qualquer outro ser humano que, muitas vezes, não quer dialogar, só precisa de alguém que escute com atenção sem sentenciar seus questionamentos; para os quais, na maioria das vezes, pensava ter as respostas, mas, ao verbalizar, percebe que não as têm e que respostas fechadas não existem, antes existem possibilidades — como na leitura.

Dessa forma, pode-se entender que a confissão feita pelo homem não objetiva receber respostas ou fórmulas fechadas de resolução, porque, talvez, ele estivesse contando as suas histórias, de sua vida e da vida de suas vítimas, apenas para ter certeza de que existia. Por isso, a sua narrativa também não se atém a ser um texto fechado, com fim claro. A narrativa é estruturada pelo autor de maneira a realçar o suspense, uma experiência contínua em crescente até atingir um clímax — esta é a estratégia discursiva de organização da narrativa que mantém o olhar do leitor preso e atento às letras do texto. E, em *A confissão*, há mais que a suspensão do juízo quanto à natureza dos eventos sobrenaturais que aparecem; há a suspensão do final, a trama mantém-se aberta, pois não há um final definido, fechado, de modo que ele existir ou não fica a cargo do leitor (como coautor que é no ato de sua leitura empenhada, dependendo dele também, nesse final, a manutenção da postura da hesitação como princípio de leitura dos eventos narrados, a fim de não permitir que o efeito de fantástico seja desfeito, cooperando para que a indecidibilidade permaneça como característica do texto).

Ao final da narrativa, esta é suspensão — e isso ocorre à maioria das histórias narradas no romance. Tem-se, portanto, os finais abertos, como em uma série de histórias emendadas, apresentando-se como a própria configuração do vampiro contemporâneo. Não se sabe o que acontece com a mulher cujo medo seria absorvido pelo vampiro de Flávio Carneiro — talvez, a primeira real vítima do vampiro, no sentido de que, com ela, há violência e prazer nesse ato violento — e também não se sabe o que acontece com o vampiro; a narrativa é interrompida antes que uma resposta fosse dada e a leitura, limitada. E, com isso, o terror, que se obtém com a surpresa do final trágico revelado, é diminuído, permanecendo, em todo o seu potencial, o suspense, a suspensão do juízo, a hesitação — deixando, no leitor, o turbilhão de emoções fervescentes, em ebulição, sem resolvê-las, ou acalmá-las, com a explicação de um fim, imbricando ainda mais a vida do leitor à dos personagens.

Ao ler o livro, o leitor teme ao identificar-se com os personagens e então descobre a necessidade de temer. De maneira que se pode concluir que o romance comunicou toda a importância e necessidade do medo na vida, e isso foi feito por meio das identificações e



relações de vampiridade que foram estabelecidas entre leitor e personagens, entre leitor e estética narrativa, e entre leitor e vida (inclusive a dos outros).

Ao final do livro, fica claro que o próximo ato do personagem será violentar sexualmente a mulher sequestrada — que já fora violentada no discurso, sendo aterrorizada, a fim de exercer todo o seu medo. No entanto, o autor para a história um instante antes do seu desfecho, o que permite, ao leitor, aumentar infinitamente os limites de seu universo de leitura — com essa estratégia, o autor não esgota as possibilidades de significação da narrativa, antes as faz proliferar. Assim, pode ser que o vampiro tenha desistido de violentar aquela mulher, ou que ela tenha conseguido fugir, ou, como sempre é possível esta interpretação pobre: talvez, tudo não tenha passado de um sonho e o personagem acorde inteiramente suado olhando para aquele teto cheio de infiltração, em seu quarto naquela pensão barata do centro da cidade.

Em *A confissão*, não há relatos fechados, de modo que a interpretação contínua (para realização do texto) é uma prática ativa do leitor — o final (de cada relato e também do livro) sempre é aberto. Trata-se de uma narrativa que se configura por seu caráter intrínseco de obra aberta, para relembrar a expressão usada por Umberto Eco (1968). A ausência de detalhes quanto a pessoas, lugares, objetos e paisagens aparentemente evita maior visualidade e envolvimento do leitor, todavia, ao observar atentamente, percebe-se o contrário: a exacerbação desse caráter lacunar é o que torna a narrativa mais envolvente; cada leitor preenche, de maneira inevitavelmente pessoal, as lacunas deixadas na narrativa. Desse modo, o leitor fixa os olhos ao texto como à ilusão de ótica do quadro *Ilusão de ótica*: pontos pretos (figura 1), em que o movimento de pontos pretos e brancos produzido ao olhar assemelha-se à sensação que o leitor tem na sua prática, pois, por vezes, já não é capaz de distinguir entre o que é de autoria do escritor e o que é de sua (co)autoria, a partir de suas vivências; ele já não consegue fazer distinção entre o que é ficção e o que é real.

*A confissão* é *locus* de elementos do gênero fantástico, contudo há espaço para a (re)criação, para o exercício do espírito criativo do leitor, estabelecendo com este uma relação de cumplicidade em que ele é tornado um coautor da narrativa. O leitor, mais do que atribuir sentido às lacunas deixadas pelo autor, exercendo uma ação interpretativa — já reformulando, nessa prática, “as possíveis intenções iniciais do escritor” (RUFFATO, 2006, p. 8) —, tem a possibilidade de tornar-se um coautor ao fazê-lo segundo o princípio interpretativo do gênero fantástico, a hesitação. Ao leitor, cabe manter (ou não) a postura hesitante e, por conseguinte, a ausência de respostas, a incerteza, a oscilação, a dúvida, a ilusão, a presença-ausência, a ambiguidade e a dupla hesitação. Dele, depende a permanência ou esfacelamento do efeito de

fantástico, ele contribui para dar forma ao texto (na construção do gênero), não apenas sentido — por isso, não se trata de uma atividade passiva, antes de uma participação na produção artística. No entanto, se toma um caminho diferente, enveredando pelo maravilhoso ou o estranho, o leitor rompe o pacto de leitura e, simultaneamente, o de coautoria junto ao autor da obra, não sendo mais coautor, uma vez que coautoria é um esforço em conjunto. E, mais do que (re)significar, o leitor é capaz de redefinir o gênero da narrativa, ou, ainda, manter o efeito de fantástico — o que é esperado.

O vampiro contemporâneo, bem como o autor e o leitor, e o texto e o leitor, também desenvolve uma espécie de cumplicidade com suas vítimas, até mesmo com a sua última, que fora sequestrada por ele. Isso pode ser percebido no trecho a seguir:

Que bobagem acabo de dizer, como a senhora poderia me tocar se está toda amarrada aí nessa poltrona? Aliás, creio que já posso desamarrá-la, não é?, a senhora me parece mais calma, e além disso acho que não oferece perigo, é uma pessoa pacífica, não está armada, está?, claro que não, haha, foi apenas uma brincadeira, haha, vou desamarrá-la, não tente fugir, hem, isso só complicaria as coisas, seria obrigado a usar de alguma violência e isso não seria bom, nada bom. Que indelicado eu fui, já poderia ter feito isso antes, deixá-la enrolada nessa corda, mil perdões, mas também a senhora poderia ter me pedido, não é?, custava alguma coisa me pedir? (CARNEIRO, 2006, p. 59-60)

O sequestrador pede a colaboração da vítima para que tudo transcorra da forma como ele quer; essa é uma forma de pedir a cumplicidade da mulher. E não é diferente o modo como esse vampiro estabelece relação com o leitor — algo que foi percebido na relação do vampiro moderno com o leitor —, também lhe pedindo cumplicidade na relação anterior à transformação, como parte desta — como fora feito por Lestat com Louis. Esse personagem anônimo pede também a cumplicidade do leitor na construção de sua configuração de personagem fantástico; afinal, do leitor, depende não apenas a construção de sentido, mas a constituição ou esfacelamento do gênero fantástico.

Para a construção dessa narrativa fantástica vampiresca, Flávio Carneiro faz alusão à mitologia do vampiro e com ela dialoga, expandindo e potencializando sentidos para além dos limites da recepção. Nesse texto, o vampiro atinge o leitor, afeta-o, e transforma-o, vampirizando-o por meio do jogo de espelhos que se percebe nas identificações traçadas entre leitor e vítima, e leitor e vampiro, prevalecendo esta última.

O processo de identificação estabelecido entre leitor e vampiro dá-se também em virtude de *A confissão* ser um relato de incompletudes. O narrador é um homem inquieto em relação a suas ausências, reconhecendo-se como sujeito incompleto e buscando (por meios sobrenaturais) superar seus espaços em branco, ausentes. Todavia, não é apenas o narrador que é marcado pelo aspecto da incompletude; os personagens também são incompletos, como igualmente o são as histórias. Por isso, o leitor vê-se refletido, ademais de no narrador (um

sujeito em construção), na própria estética da narrativa, que é lacunar (recurso que possibilita que seja construída pelo leitor ao mesmo tempo em que ele é construído por ela). Isso é possível tendo em vista que os leitores também são incompletos e buscam compreender seu vazio e preenchê-lo (inclusive por meio da literatura, dentre outras formas de expressão livre de identidade, do “eu”, do sujeito).

O narrador-vampiro de Flávio Carneiro, em sua configuração incompleta, marcada por ausências e busca de completude, possibilita a visualização de um novo modo de alteridade — homem-vampiro, vampiro-homem —, além de o desenvolvimento de novas formas de alteridade estabelecidas entre as esferas da ficção e da realidade, tais como: personagem-leitor e leitor-personagem, e personagem-vampiro e leitor-vampiro; isto é, personagem que é leitor e leitor que se torna personagem (identificando-se com este e imergindo na ficção — e, na realidade, com o olhar alterado pela ficção), e personagem que se descobre vampiro e leitor que envereda pelo mesmo caminho de autodescoberta, tornando-se outro, novo, inovado.

Assim, em *A Confissão*, mais do que a presença de um duplo, na figura do vampiro, tem-se a apropriação desse duplo pelo leitor, de maneira que não se tem mais nem o “mesmo” nem o “outro” do narrador, mas algo diferenciado que é construído a partir dessa junção; tem-se um leitor vampirizado, como é possível inferir de sua transformação. O vampiro, ao relacionar-se com o “outro”, apropria-se de sua subjetividade construindo outra própria, diferente da que tinha e diferente daquela da vítima. Não existe mais o um nem o duplo, mas uma fusão desses dois que corresponde a uma nova configuração da subjetividade do vampiro. Algo semelhante ocorre com o leitor, que toma a subjetividade do vampiro, ou parte dela, para si e utiliza-a como construto para a configuração de outra e nova subjetividade própria.

Da leitura de *A confissão*, o leitor reconhece-se como sujeito heterogêneo, indefinido e fragmentado — com as mesmas características do vampiro contemporâneo —, e, mais que isso, como vampiro em busca de mais a extrair. Por isso, o leitor pode expressar: não apenas *cogito ergo sum* como *lego ergo sum*: leio, logo, existo. E *fiat lux, haja a luz (faça-se a luz)*, mas também *facio lux, faço a lux*, faço existir tudo o mais; sendo, em todo o seu potencial, a literatura, um espaço de articulação do senso de realidade. O leitor, então, transcende sua condição nesta função e torna-se a(u)tor, dominando a atividade, a partir do domínio do princípio interacional da apropriação/ressignificação do “outro” e transformação do “eu”, para atuar e criar na construção de sua identidade, e de sua existência. Ele, conscientemente, subjetiva o objetivado por outro, como o vampiro, ressignificando o elemento apropriado e a si próprio.

No entanto, cabe ratificar: depende do leitor a efetiva realização desse processo de vampirização; dele, depende ele reconhecer-se e metamorfosear-se em leitor-vampiro, tornando-se o grande personagem do fantástico, aquele que mantém a indefinição (que é característica) do gênero e realiza até a última instância (que é a recepção do texto, o próprio processo de leitura e o próprio leitor) o poder de transformação que há na reciprocidade de tornar-se parte da narrativa, e esta tornar-se parte do seu “eu”, sendo, o leitor, o vampiro por trás de tudo e todos.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera. O leitor competente à luz da teoria literária. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 124, p. 23-34, jan./mar. 1996.
- AIDAR, José Luiz; MACIEL, Márcia. *O que é vampiro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. (Coleção Primeiros Passos, 179).
- AIMÉE, Aline. Uma fantástica confissão. Em: *Armadilha poética*, <[www.armadilhapoetica.com.br](http://www.armadilhapoetica.com.br)>, 06 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.flaviocarneiro.com.br/comentarios/confissoesdeumvampirocarioca.html>>. Acesso em: 30 dez. 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia. In: \_\_\_\_\_. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 11-12.
- ARIADNE. Vampiros. Em: *Mundo paralelo*, <<http://sobrenaturalmentelindo.blogspot.com.br/2009/11/vampiros.html>>, 29 nov. 2009. Acesso em: 7 jan. 2013.
- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Política*. 2. ed. Brasília: UnB, 1988.
- ASSAYAG, Daniela. Encontro entre os rios Negro e Solimões vira patrimônio histórico: a decisão acontece no meio de uma polêmica, sobre a construção de um grande porto no local, para atender às indústrias de Manaus. *Jornal Hoje*, edição online, 9 nov. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/jornal-hoje/noticia/2010/11/encontro-entre-os-rios-negro-e-solimoes-vira-patrimonio-historico.html>>. Acesso em: 13 out. 2012.
- AVOLIO, Jelssa; FAURY, Mara Lucia. *Michaelis Dicionário Escolar Francês*. São Paulo: Melhoramentos, 2009.
- BARBOSA, João Alexandre. *Duas introduções a José de Alencar*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. (Entrelivros).
- BATALHA, Maria Cristina. O fantástico em seu devir: temáticas da contemporaneidade. In: O INSÓLITO EM QUESTÃO: V Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional, 2009, Rio de Janeiro. *Anais*, mesas-redondas. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2009. v. 1. p. 70-78.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Minas Gerais: Editora UFMG, 1998.
- BIEBER, Jodie. What happens if we leave Afghanistan. *Time*, Nova Iorque, v. 176, n. 6, capa, 9 ago. 2010. 1 fotografia, color. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/0,9263,7601100809,00.html>>. Acesso em: 9 jul. 2012.
- BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. v. 3.
- \_\_\_\_\_. *Sete noites*. Tradução de João Silvério Trevisan. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

BRAM STOKER'S DRACULA. Direção de Francis Ford Coppola. Elenco: Gary Oldman, Winona Ryder, Keanu Reeves. EUA: American Zoetrope/Columbia Pictures, 1992. 1 filme (127 min.), DVD, son., color., legendado.

CAILLOIS, Roger. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970. p. 32-46.

CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARNEIRO, Flávio. *A confissão*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

\_\_\_\_\_. *A ilha*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

\_\_\_\_\_. *O campeonato*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CAUSO, Roberto. Vampiro de histórias. Em: *Terra Magazine*, <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI2154510-EI6622,00.html>>, 15 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.flaviocarneiro.com.br/comentarios/confissoesdeumvampirocarioca.html>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COELHO, Nelly. *A literatura infantil: história, teoria, análise*. São Paulo: Quíron, 1984.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. Introdução: o leitor demanda (d)a literatura. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 9-40.

COSTA, Danielle. Dr. Polidori, Stoker, Rice: as metamorfoses do mito do vampiro no século XIX e XX. Disponível em: <<http://tinyurl.com/a9hstrr>>. Acesso em: 28 set. 2012.

COSTA, Maria. A gramática na década de 70: apropriação, autoria e posição-sujeito. *Fragmentum*, Santa Maria, n. 20: História das ideias linguísticas, p. 21-26, jan./mar. 2009. Disponível em: <<http://tinyurl.com/balc24n>>. Acesso em: 19 out. 2012.

COURTINE, Jean-Jacques. *Metamorfoses do discurso político: derivas da fala pública*. Tradução e organização de Carlos Piovesani Filho e Nilton Milanez. São Carlos: Claraluz, 2006.

COVIZZI, Lenira. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=778&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=778&Itemid=2)>. Acesso em: 8 out. 2012.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: \_\_\_\_\_. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 259-271.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 229-249.

DESCARTES, René. *Discurso do método*. Tradução de Maria Ermantina Galvão. 2. ed. 3. tir. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador (1965). In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates). p. 71-74. Disponível em: <<http://asno.files.wordpress.com/2009/06/duchamp.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2012.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Antílho Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1968.

\_\_\_\_\_. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

ESCHER, Maurits. *Drawing hands* (1948). Disponível em: <[http://oijulia.multiply.com/photos/album/120/Escher-in-het-Paleis-Novembro07?&show\\_interstitial=1&u=%2Fphotos%2Falbum#photo=14](http://oijulia.multiply.com/photos/album/120/Escher-in-het-Paleis-Novembro07?&show_interstitial=1&u=%2Fphotos%2Falbum#photo=14)>. Acesso em: 1 out. 2012.

FARIA, Ernesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6. ed. 5. tir. Rio de Janeiro: FAE, 1992.

FELÍCIO, Brasigóis. Memórias de um vampiro. Em: *Revista Bula*, <<http://www.revistabula.com/posts/livros/memorias-de-um-vampiro>>, 08 dez. 2008. Disponível em: <<http://www.flaviocarneiro.com.br/comentarios/confissoesdeumvampirocarioca.html>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

FERNANDES, José. O leitor ideal. *Fragments de Cultura*, Goiânia, v. 9, n. 2, p. 251, mar./abr. 1999.

FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Aurélio: o dicionário de Língua Portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2008. Edição especial (novo acordo ortográfico).

FERREIRA, Cid Vale (Org.). *Voivode: estudos sobre os vampiros*. Jundiá: Pandemonium, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FONSECA, Rubem. Romance negro. In: \_\_\_\_\_. *Romance negro e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 142-185.

FORSTER, Edward. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche, Freud e Marx: theatrum philosophicum*. São Paulo: Princípio, 1987.

FRANZINELLI, Elena. Características morfológicas da confluência dos rios Negro e Solimões (Amazonas, Brasil). *Revista Brasileira de Geociências*, São Paulo, v. 41, n. 4, p. 587-596, dez. 2011. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/rbg/article/viewFile/17886/17367>>. Acesso em: 13 out. 2012.

FREUD, Sigmund. O estranho (1919). In: \_\_\_\_\_. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. v.17. p. 273-314.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

\_\_\_\_\_. Fantástico (Gênero). In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Em: <[http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&task=viewlink&link\\_id=187&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=187&Itemid=2)>. Acesso em: 10 out. 2012.

GUIDIO, Milena. Reflexões sobre a posição do leitor nas teorias da recepção. Em: <<http://www.albertolinscaldas.unir.br/posicaooleitor.htm>>. Acesso em: 13 out. 2012.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande Sertão Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. Edição Comemorativa.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de presença*. Tradução de Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 125-141.

HILL, Ely. *My wife and my mother-in-law* (1915). Disponível em: <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Youngoldwoman.jpg>>. Acesso em: 15 fev. 2012.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2001. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>.

\_\_\_\_\_. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa Beta*. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br>>.

ILUSÃO de ótica: pontos pretos. Disponível em: <[http://www.edumedeiros.com/curiosidades/ilusao\\_de\\_otica/pontos\\_pretos.php](http://www.edumedeiros.com/curiosidades/ilusao_de_otica/pontos_pretos.php)>. Acesso em: 11 ago. 2010.



INDURSKY, Freda. Remontando de Pêcheux a Foucault: uma leitura em contraponto. In: SEMINÁRIO DE ESTUDOS EM ANÁLISE DO DISCURSO, 2003, Porto Alegre. *Anais do SEAD*, painéis. Porto Alegre: UFRGS, 2003. v. 1. Disponível em: <<http://www.analisedo discurso.ufrgs.br/anaisdosead/1SEAD/Paineis/FredaIndursky.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2012.

INTERVIEW WITH THE VAMPIRE. Direção de Neil Jordan. Roteiro de Anne Rice. Elenco: Brad Pitt, Antonio Banderas, Tom Cruise. EUA: Warner Bros. Pictures, 1994. 1 filme (122 min.), DVD, son., color., legendado.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

\_\_\_\_\_. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a. v. 1.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

\_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996b.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.

JARDIM, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

JARROT, Sabine. *Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle: del l'autre à un autre soi-même*. Paris: L'Harmattan, 1999.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aesthesis e katharsis. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63-82.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 2001.

JUNG, Carl. *O eu e o inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.

KRAUSE, Gustavo Bernardo (Org.). *Literatura e ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. Tudo é importante. Em: *Klick educação*, <[www.klickescritores.com.br](http://www.klickescritores.com.br)>, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.flaviocarneiro.com.br/comentarios/tudoeimportante.html>>. Acesso em: 22 fev. 2011.

LAMAS, Berenice. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: um estudo em psicologia e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

LAZZARI, Fábio. Drácula: a literatura fantástica na era vitoriana. Em: <<http://www.carcasse.com/sepia/bram.htm>>. Acesso em: 2 nov. 2012.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LOPES, Danielle. Estudo comparativo sobre a figura do vampiro nas obras Drácula e Crepúsculo. *Revista Visão Acadêmica*, Goiás, ano 1, n. 1, p. 66-74, out. 2010.

LOPES, Marcos. Umberto Eco: da “Obra aberta” para “Os limites da interpretação”. *Revista Redescrições* — Revista on-line do GT de Pragmatismo e Filosofia Norte-Americana, ano 1, n. 4, 2010. Disponível em: <[http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5\\_lopes.pdf](http://www.gtpragmatismo.com.br/redescricoes/redescricoes/04/5_lopes.pdf)>. Acesso em: 14 out. 2012.

MAGDIEL, Lucas. O belo do outro lado da vidraça: *A confissão*, de Flávio Carneiro. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea 1*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras: Torre, 2009. p. 199-205. Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/index.php/resenhas/res-edicao-1/91-o-belo-do-outro-lado-da-vidraca-a-confissao-de-flavio-carneiro>>; <<http://www.flaviocarneiro.com.br/comentarios/obelodooutroladodavidraca.html>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

MAGRITTE, René. *A ponte de Heráclito*. Disponível em: <<http://conficsoens.blogspot.com.br/2008/10/no-somos-reais-no-ser-na-nossa-imaginao.html>>. Acesso em: 22 fev. 2012.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARTINS, Maria Helena. *O que é leitura*. 19. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005. (Primeiros Passos 74).

MAZZEI, Otto. A origem da palavra vampiro. Em: *Sagrado vampírico*, <[http://www.sagradovampirico.org/mito\\_origem%20da%20palavra%20vampiro2.html](http://www.sagradovampirico.org/mito_origem%20da%20palavra%20vampiro2.html)>. Acesso em: 4 out. 2012.

MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 2. ed. rev. São Paulo: Cultrix, 1978.

MORIN, Edgar. *O método 5: a humanidade da humanidade*. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2002.

NEJAR, Carlos. *Cadernos de fogo: ensaios sobre poesia e ficção*. São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich. *O livro do filósofo*. Tradução de Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1987.

ORLANDI, Eni. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 1996.

OUTEIRAL, José. Transformação e desidentificação. Em: <<http://tinyurl.com/a3548to>>. Acesso em: 19 out. 2012.

PAES, José Paulo. As dimensões do fantástico. In: \_\_\_\_\_. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 184-192.

PENNA, João Camilo. Máquinas utópicas e distópicas. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo*. Rio de Janeiro: Agir, 2008. p. 185-216.

PENSADOR.INFO. Pensamento de Heráclito. Em: <<http://pensador.uol.com.br>>.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: \_\_\_\_\_. *Obra poética e em prosa*. Introdução, organização, biobibliografia e notas de Antônio Quadros e Dalila Pereira da Costa. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986. v. I: Poesia. p. 314.

PIMENTEL, Antonio. A hesitação e o estranhamento ante o maravilhoso da literatura fantástica nas fábulas italianas de Ítalo Calvino. *Revista Icarahy*, Rio de Janeiro, n. 4, out. 2010. Disponível em: <[http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Antonio\\_Pimentel.pdf](http://www.revistaicarahy.uff.br/revista/html/numeros/4/dliteratura/Antonio_Pimentel.pdf)>. Acesso em: 12 out. 2012.

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. 3. ed. São Paulo: Pontes, 2001.

REVISTA MUNDO ESTRANHO. São Paulo: Abril, n. 88, jun. 2009.

REZENDE, Irene Severina. *O fantástico no contexto sócio-cultural do século XX*: José J. Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique). 2008. 241 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) — Faculdade de Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-24092009-151407/>>. Acesso em: 4 out. 2012.

RIBEIRO, Cleone. A ambigüidade do fantástico em Literatura. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 23, p. 71-78, 1983.

RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RODRIGUES, Selma Calasans. Fantástico paródia do fantástico. In: ABRALIC, 1, 1988, Porto Alegre. *Anais do congresso*. Porto Alegre: Abralic, 1988a. v. 2. p. 87-91.

\_\_\_\_\_. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988b.

ROSSI, Aparecido. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. *ÍCONE* — Revista de Letras, São Luís de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul. 2008. Disponível em: <[http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras\\_letras/aparecido\\_rossi.pdf](http://www.slmb.ueg.br/iconeletras/artigos/volume2/primeiras_letras/aparecido_rossi.pdf)>. Acesso em: 22 out. 2012.

RUFFATO, Luiz. A confissão de um vampiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 nov. 2006. Caderno Ideias, p. 8. Disponível em: <<http://www.flaviocarneiro.com.br/comentarios/confissoesdeumvampirocarioca.html>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço*: o perfil do leitor imersivo. São Paulo: Paullus, 2004.

SANTOS, João. Uma reflexão e discussão sobre o método aplicado nas ciências administrativas e de outras ciências diretamente relacionadas. *ReFAE* — Revista da Faculdade de Administração e Economia, v. 1, n. 2, p. 3-20, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I*: crítica literária. Tradução de Cristina Prado. Prefácio de Bento Prado Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCROFERNEKER, Cleusa. Comunicação e cultura organizacional: a complexidade dos diálogos “(in)visíveis”. In: MARCHIORI, Marlene (Org.). *Faces da cultura e da comunicação organizacional*. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2010. v. 2. p. 185-197.

SILVA, Márcia; NOGUEIRA, Venus Maria; FRAGA, Vanderlei. O vazio existencial: de Lacan à contemporaneidade. *Revista Contemporânea: Psicanálise e Transdisciplinaridade*, Porto Alegre, n. 7, p. 102-112, jan./fev./mar. 2009. Disponível em: <[www.contemporaneo.org.br/contemporanea.php](http://www.contemporaneo.org.br/contemporanea.php)>. Acesso em: 4 out. 2012.

SILVA, Vera Maria. Confissões de um vampiro carioca (uma leitura de *A Confissão*, de Flávio Carneiro). *Jornal O Popular*, Goiânia, 07 set. 2009. Caderno Vestiletras. Disponível em: <<http://www.flaviocarneiro.com.br/comentarios/confissoesdeumvampirocarioca.html>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

SMOLKA, Ana Luiza. O (im)próprio e o (im)pertinente na apropriação das práticas sociais. *Cadernos Cedes*, ano XX, n. 50, p. 26-40, abr. 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v20n50/a03v2050.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2012.

STOKER, Bram. *Drácula*. Tradução de Sandra Guerreiro. São Paulo: Madras, 2002.

\_\_\_\_\_. *Drácula: uma história de mistério*. Tradução e notas de Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012. Edição bilíngue.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

\_\_\_\_\_. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.

VELÁSQUEZ, Alexandra Britto da Silva. *O fantástico na prosa contemporânea: o duplo como jogo ficcional em Rubens Figueiredo*. 2012. 105 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) — Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

VIEIRA, Maria Augusta. El Quijote en la prosa de Machado de Assis. *Bulletin of Spanish Studies*, Liverpool, v. LXXXI, p. 441-449, 2004.

\_\_\_\_\_. Escritura cervantina e mito quixotesco no romance brasileiro. *Hispania*, Exton, v. 85, p. 455-465, 2002.

ZANELLA, Andréa. Atividade, significação e constituição do sujeito: considerações à luz da psicologia histórico-cultural. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 9, n. 1, p. 127-135, 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/%0D/pe/v9n1/v9n1a16.pdf>>. Acesso em: 3 nov. 2012.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Fim dos livros, fim dos leitores?*. São Paulo: Senac, 2001.