UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MAYTÊ REGINA VIEIRA

SANGUE E SEDUÇÃO NO VAMPIRO DOS ANOS 1990: UMA ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES DE "DRÁCULA" E “ENTREVISTA COM O VAMPIRO” NO CINEMA.

FLORIANÓPOLIS
2013

MAYTÊ REGINA VIEIRA

SANGUE E SEDUÇÃO NO VAMPIRO DOS ANOS 1990: UMA ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES DE "DRÁCULA" E “ENTREVISTA COM O VAMPIRO” NO CINEMA.

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em História – História do Tempo Presente, no Centro de Ciências Humanas e da Educação, Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Rosa Hagemeyer

FLORIANÓPOLIS

2013

MAYTÊ REGINA VIEIRA

SANGUE E SEDUÇÃO NO VAMPIRO DOS ANOS 1990: UMA ANÁLISE DAS ADAPTAÇÕES DE "DRÁCULA" E “ENTREVISTA COM O VAMPIRO” NO CINEMA.

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no curso de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Banca Examinadora:

Orientador _____

Dr. Rafael Rosa Hagemeyer

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membro _____

Dr. Alexandre Busko Valim

Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Membro _____

Dra. Janice Gonçalves

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Florianópolis, 10 de junho de 2013

À memória de meu pai e nossos preciosos momentos assistindo aos "enlatados americanos" como ele se referia, de forma bem humorada, às produções de Hollywood.

AGRADECIMENTOS

Foi um difícil caminho até aqui, principalmente o último ano, que foi conturbado. Mas cheguei ao final e gostaria de agradecer por isto a todos que me ajudaram e apoiaram de uma forma ou outra. Aos amigos Jefferson Lima, Caroline Alamino, Jaqueline Cardoso, Mauro Vaz de Camargo Jr. e Renato Muchiuti, que percorreram este caminho comigo, passando pelas mesmas dificuldades, ansiedades e incertezas. Sentirei saudade de nossas conversas de bar discutindo os autores, as teorias, as disciplinas e principalmente, as dissertações. Sempre dizíamos que não iríamos discutir nossos trabalhos, mas o assunto, invariavelmente, acabava neles.

Aos professores das disciplinas do Programa de Pós Graduação em História (PPGH), especialmente às professoras Janice Gonçalves e Márcia Ramos de Oliveira que fizeram parte da minha banca de qualificação e deram contribuições fundamentais; ao professor Luiz Felipe Falcão por acreditar no meu trabalho e na minha capacidade de finalizá-lo; também ao professor Alexandre Busko Valim, da UFSC, e, novamente, à professora Janice Gonçalves por aceitarem fazer parte da minha banca de defesa e contribuir neste último passo.

Ao meu amigo e professor André Bueno que, desde a graduação, apostou na minha pós-graduação e quando surgiu a oportunidade, me ajudou a estudar, orientou meu projeto e esteve sempre disposto a acompanhar meu trabalho e seu desenvolvimento, contribuindo para sua conclusão.

Ao meu orientador, professor Rafael Rosa Hagemeyer, por sua infindável paciência nos momentos mais difíceis e por acreditar e desejar orientar meu trabalho desde o início da pós-graduação, me guiando e me apoiando sempre com sua sabedoria e conhecimento.

E ao meu marido Sílvio Cividini, por seu apoio incondicional desde a graduação, pelos finais de semana e feriados em que deixou de viajar para ficar ao meu lado e por todo suporte financeiro, emocional e, até mesmo pelos palpites no texto, me incentivando sempre.

E, finalmente, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio através da Bolsa de Pesquisa.

Muito obrigado a todos por fazerem parte desta caminhada.

RESUMO

Vampiros sempre fizeram parte do imaginário popular seja em mitos, lendas, literatura, cinema, televisão, dentre muitos outros meios. Eles despertam medo, fascínio, desejo. Sua imagem foi modificada ao longo dos séculos, adaptando-se às sociedades. Figuras míticas da literatura, passaram ao cinema onde o mundo imaginário ganhou um corpo, um rosto, uma identidade. A intenção de nosso trabalho é, através do entendimento das relações entre História e Cinema e seus desdobramentos, esclarecer a evolução destes seres e seu lugar na sociedade dos anos 1990 quando passaram a serem vistos como objetos de desejo e ao mesmo tempo, metáforas para os males que a afligiam. Ao longo desta dissertação procuramos demonstrar e responder à seguinte questão: como o vampiro se insere e qual seu lugar no mundo de 1990? Para isto, usamos dois filmes que consideramos marcos de uma mudança da narrativa cinematográfica, em que o monstro apavorante se tornou sedutor e desejável. Estes filmes são *Drácula de Bram Stoker* (1992) e *Entrevista com o vampiro* (1994). Tentamos com eles responder estas questões utilizando a análise fílmica e traçando, ao mesmo tempo, paralelos com o contexto histórico para justificar nossa hipótese.

Palavras-chave: História. Cinema. Vampiros. Literatura. Década de 1990.

ABSTRACT

Vampires have always been part of the popular imaginary in myths, legends, literature, movies, television and many other ways. They cause fear, fascination, desire. Its image has been modified over the centuries, adapting to the societies. Mythical figures of literature, they have been brought to the movies, where the imaginary world won a body, a face, an identity. The intention of our paper research is, by the understanding of the relationship between History and Cinema and its developments, clarify the evolution of these creatures and their place in the society of the 1990's, when they started to be seen as an object of desire and, at the same time, metaphores for the evils that plagued this society. In this paper we wanted to demonstrate and answer the question: how the vampire enters and what is his place in the context in 1990? To answer this we use two films that we consider the mark of a change on film narrative, where the terrifying monster has become seductive and desirable. These movies are *Bram Stoker's Dracula* (1992) and *Interview with the Vampire* (1994). By using these films, we tried to answer these questions using the filmic analysis and tracing, at the same time, a parallel with the historical context to justify our hypothesis.

Keywords: History. Cinema. Vampires. Literature. The decade of 1990.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO..... 09
CAPÍTULO I. A HISTÓRIA E O CINEMA..... 17
1.1. AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E HISTÓRIA..... 18
1.2. HOLLYWOOD: A FÁBRICA DE SONHOS..... 21
1.3. VAMPIROS E LITERATURA..... 27
CAPÍTULO II. *DRÁCULA DE BRAM STOKER*..... 40
2.1. DO MITO LITERÁRIO AO MITO CINEMATOGRÁFICO..... 41
2.2. DO MEDO DA IDADE DAS TREVAS AO ROMANTISMO ARISTOCRÁTICO 47
2.3. A REPRESENTAÇÃO DO MEDO NO VAMPIRO..... 59
CAPÍTULO III. *ENTREVISTA COM O VAMPIRO*..... 69
3.1. A ORIGEM DO ROMANCE..... 70
3.2. UMA SOCIOLOGIA COMPORTAMENTAL VAMPÍRICA..... 77
3.3. O VAMPIRO NA PERSPECTIVA MULTICULTURAL DA PÓS-MODERNIDADE..... 85
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 92
REFERÊNCIAS..... 96
ANEXO..... 103

APRESENTAÇÃO

A figura literária do bebedor de sangue adquire sua imortalidade nas páginas da ficção contemporânea, e se um dia os leitores deixarem de se interessar pelos temas da imortalidade, metamorfoses do corpo e do espírito, relações interpessoais, desejos transfigurados e as fomes de toda natureza, logo o vampiro estará de fato, morto**.** (JARROT, 1999)

Ao mencionar nosso objeto de estudo a pergunta é sempre a mesma – Vampiros? Por que e para quê estudar vampiros? A resposta é simples: vampiros fazem parte do imaginário humano. As mais antigas civilizações já tinham mitos sobre criaturas sugadoras de sangue, o líquido vital, sacro, mágico, designador de posição social, referência de pertencimento a esta ou aquela família, etnia, etc. Além disso, o vampiro esta ligado à morte e ao medo dela e do desconhecido. Adaptado pela literatura e pelo cinema no século XX, sua representação foi construída sobre três pontos: sangue, sedução e morte. Ao apropriar-se do vampiro, o cinema modificou sua imagem e sua representação. No inicio ele era mostrado como um monstro e aos poucos foi sendo transformado.

Nos primeiros filmes, baseados no romance de Bram Stoker, *Drácula*, escrito em 1897 o vampiro mantinha sua aura maléfica e animalesca. Isto é visível no filme *Nosferatu*, dirigido por Friederich Murnau, em 1922. Ele tem uma aparência decrépita, assustadora, com orelhas pontiagudas e presas proeminentes como as de um rato. Nas películas posteriores – anos 1930 a 1980 – sua aparência é vinculada à de um nobre estrangeiro sedutor, sempre em trajes elegantes, mas continua com a personalidade de um predador sem escrúpulos e com o único objetivo de saciar sua sede de sangue. Somente nos anos 1990 é que o vampiro é apresentado como um ser condenado, sofredor que busca o amor – como pode ser visto em *Drácula* (1992) – ou o sentido para sua existência – representado no filme *Entrevista com o vampiro* (1994). Estes filmes rompem com o clichê cinematográfico ao qual ele estava atrelado, mostram outro lado daquele ser e o humanizam, fazem com que o público se identifique com a personagem: ele passa de vilão a herói incompreendido. Assim, o medo e o pavor que os vampiros causavam no passado foram atenuados até quase deixarem de existir, por conta da familiaridade representada pelos vampiros atualmente.

Ao contrário de outras criaturas, o vampiro vive entre nós mostrando-se incessantemente "em filmes, livros, quadrinhos, desenhos animados e até pelas ruas das cidades. Ele é um ser plenamente adaptado ao século XXI, reconhecido, aceito e, até mesmo, venerado." (ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 13). Percebemos estas alterações pela própria configuração de nossa sociedade atual que vive em busca da juventude eterna, visto que, atualmente, envelhecer é quase uma heresia; daí a maldição do vampiro – sugar o sangue alheio – pode ser aceita como um "pequeno preço" para driblar a morte e os efeitos inexoráveis do tempo. São essas as questões que buscamos entender, as modificações sociais que ocorreram nos anos 1990 que permitiram a aceitação deste modelo de vampiro que não é mais assustador ou repulsivo, mas desejado e objeto de fascinação.

Para desenvolver nosso trabalho precisamos de fontes, visto que historiadores as usam e precisam delas para justificar e pesquisar suas hipóteses, além de embasar e construir sua narrativa. A historiografia tem modificado no decorrer dos séculos o que entende por fonte histórica, ou seja, os indícios ou vestígios deixados pelo passado e que são considerados plausíveis para o trabalho do historiador. No século XIX quando a história se afirma como disciplina acadêmica, as fontes consideradas confiáveis se restringiam aos documentos escritos, visto que, de acordo com Janotti (2005. p. 11), permitiam a reconstituição da história em suas relações de causa e efeito.

A partir da década de 1930, a chamada *École des Annales*[1], pregou a interdisciplinaridade e, contestando os estudos históricos que privilegiavam somente o político, os historiadores passaram a rever o que consideravam fonte para a história. Em 1949 é publicado *Apologia da História* ou *O ofício do historiador*, no qual Marc Bloch diz o que entende por história e documento histórico:

> Como primeira característica, [do conhecimento histórico] o conhecimento de todos os fatos humanos no passado, da maior parte deles no presente, deve ser, segundo a feliz expressão de François Simiand, um conhecimento através de vestígios. Quer se trate das ossadas emparedadas nas muralhas da Síria, de uma palavra cuja forma ou emprego revele um costume, de um relato escrito pela testemunha de uma cena antiga ou recente, o que entendemos efetivamente por documentos senão um "vestígio" quer dizer, a marca, perceptível aos sentidos, deixada por um fenômeno em si mesmo impossível de captar? (BLOCH, 2002. p. 73)

Décadas depois para Foucault (2000. p. 7-8) o documento não poderia mais ser visto pela história como “matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros”; a história deveria entender o documento como algo construído pelos homens que o deixaram apontando “formas de permanências, quer espontâneas, quer organizadas”. Ou seja, o documento não poderia mais ser visto como algo objetivo.

> “[...] o historiador tomou consciência de que o documento é um monumento, dotado de seu próprio sentido, a que não pode recorrer sem precaução. Cumpre então restituí-lo ao contexto, apreender o propósito consciente ou inconsciente mediante o qual for produzido diante de outros textos e localizar seus modos de transmissão, seu destino, suas sucessivas interpretações, graças à lingüística, à psicologia, à sociologia...” (DUMOULIN, 1993. p. 244)

[1] Referência a Revista *Annales d’histoire économique et sociale* fundada por Lucien Febvre e Marc Bloch para contestar a história como era feita naquele período e divulgar suas idéias e trabalhos com colaboradores de outras disciplinas. Eles acreditavam que a ligação com outras áreas das Ciências Humanas enriqueceria a História.

Em 1974, Jacques Le Goff e Pierre Nora – historiadores que já faziam parte do quadro da revista dos *Annales* – lançam uma obra, em três volumes, intitulada *Faire de l'Historie*, que no Brasil foi denominada *História: Novos problemas; Novas abordagens; Novos objetos*. O volume dedicado aos novos objetos relacionou uma série de vestígios – nas palavras de Bloch – que poderiam ser usados como fontes de análise das mais variadas naturezas, entre eles as imagens, que "são representações de ideais, sonhos, medos e crenças de uma época." (SILVA; SILVA, 2006. p. 199).

Para Chartier (1993), a imagem, que era considerada material de análise somente para a história da arte ou especialistas nela é, há alguns anos, fonte para o historiador independente de seu campo, pois ela tanto pode ser usada para doutrinar, para convencer, quanto para expor idéias e modos de pensar compartilhados por determinados grupos ou culturas.

Entretanto, de acordo com Meneses (2003), as disciplinas afins da História lidam com as imagens de forma muito mais completa;

> [...] estamos ainda longe do patamar já atingido na Sociologia e na Antropologia: o objetivo prioritário que os autores propõem (como, aliás, no tradicional comentário de texto à francesa) é iluminar as imagens com informação histórica externa a elas, e não produzir conhecimento histórico *novo* a partir dessas mesmas fontes visuais. [...]

Corroborando isto Cardoso e Vainfas (1997. p. 378) dizem que qualquer vestígio deixado pelo homem se reverte em trabalho para o historiador decifrar e buscar compreender os "discursos que exprimem ou contêm a história [...]". Com estas novas concepções, o cinema foi incorporado no conjunto de documentos utilizados pelo historiador através de filmes "mudos, sonoros e coloridos, plantas de salas de exibição de filmes, letreiros, legendas, técnicas de filmagem, filmes de propaganda política [...]." (JANOTTI, 2005. p. 15). Na opinião de Napolitano (2005), os filmes, quando representam um momento ou um ambiente histórico em seus cenários, figurinos ou ornamentos, passam a impressão de realidade, como se fossem uma representação fiel do passado. Para analisarmos um filme, temos que "entender o porquê das adaptações, omissões, falsificações que são apresentadas [...]." (NAPOLITANO, 2005. p. 237).

> Em escala menor e também reproduzindo o que ocorre em escala internacional, o cinema, seja documental, seja de ficção, é um segundo domínio que vem crescendo na atenção dos historiadores, embora com material mais disperso (o vídeo ainda está num patamar imediatamente anterior). Mas a reflexão sobre as relações entre o cinema e a História tem-se multiplicado sensivelmente em seminários, mostras, cursos, coletâneas, monografias. (MENESES, 2003. p. 20-22)

Os estudos referentes ao cinema estão avançando ao considerá-lo como uma legítima fonte histórica, embora na opinião de Meneses (2003, p. 28) os trabalhos existentes sejam um tanto superficiais, precisando aprofundar ainda mais as perspectivas de análise histórica. A imagem deve ser tratada como instrumento e a sociedade como objeto das pesquisas que devem partir sempre da "formulação de *problemas históricos*, para serem encaminhados e resolvidos *por intermédio de fontes visuais*, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes." (MENESES, 2003. p. 28).

Pesquisas pioneiras envolvendo o cinema foram feitas pelo historiador Marc Ferro, que publicou um dos artigos que constituem a obra *História: novos objetos* (1974). Intitulado "*O filme: uma contra-análise da sociedade?*[2]", o artigo discute a importância da película fílmica como fonte e as formas como pode ser tratada e analisada pelos historiadores.

Contudo, a história ainda tem um longo caminho a percorrer até conseguir desenvolver os estudos com as imagens em todas as suas possibilidades. Prova disto são as atuais contestações à metodologia de Ferro. Conforme Napolitano (2005), sua visão privilegia o documentário como fonte de análise, argumentando que sofre menos manipulação em sua produção, enquanto pesquisadores como Pierre Sorlin (sociologia) e Eduardo Morettin (história), defendem que isto pouco importa: o que importa é o discurso do filme e a análise de sua narrativa.

Quando foi apresentado pelos irmãos Lumière no final do século XIX[3], o filme era considerado divertimento de feira, produto de quermesse, atrativo somente para os iletrados, miseráveis, populacho inculto: ele era desprezado pelos intelectuais e pela elite que se proclamava culta. Até 1960, os filmes eram desprezados também pela academia como objeto de estudo; "hoje [1971], o filme tem direito de cidadania, tantos nos arquivos, quanto nas pesquisas." (FERRO, 2010. p. 9).

Sendo assim, o cinema, mais que objeto, é também agente da História, hajam vistas as possibilidades de compreensão da sociedade que produz e recepciona os filmes, no entendimento das mudanças sociais. Cada época entende de forma diferente o mesmo filme e o que produz significado para uns, não representa nada para outros. A leitura histórica do filme e a leitura cinematográfica da História permitem atingir pontos nem sempre claros nas análises históricas.

---

[2] Originalmente escrito em 1971 (FERRO, 2010, p. 47).

[3] O século XIX foi impulsionado pela chamada Segunda Revolução Industrial, que envolveu uma série de desenvolvimentos dentro da indústria química, elétrica, de petróleo e de aço, além da introdução de navios de aço movidos a vapor, o desenvolvimento do avião, a produção em massa de bens de consumo, o enlatamento de comidas, refrigeração mecânica e outras técnicas de preservação e a invenção do telefone eletromagnético, o que permitiu o desenvolvimento das técnicas cientificas da fotografia ao cinema.

Na esteira do trabalho de Ferro surgiram inúmeros outros que discutem as relações entre a história e o cinema, sobretudo em função do poder de transportar o público para outra realidade, por passar a impressão de terem sido capturadas do acontecimento, do real. "A força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma realidade em si mesma, ainda que limitada, ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada." (NAPOLITANO, 2005. p. 237). Por este prisma o cinema é, por excelência, uma fonte histórica de importância inquestionável na história contemporânea por sua capacidade de atingir a todos, de moldar mentalidades, sentimentos e emoções além de alcançar, com grande facilidade, parcelas variadas de todas as camadas sociais e culturais.

O enfoque com o qual trabalhamos é o da História do Tempo Presente, que não é somente um novo período, mas um novo olhar, uma nova história que modifica as relações entre presente e passado, de acordo com o historiador François Dosse (2003). E mesmo passados vários anos desde o evento ou objeto estudado, a evolução dos acontecimentos continua no presente. Isto nos leva à necessidade do esclarecimento do conceito de História do Tempo Presente e suas discussões.

Conforme Marieta de Moraes Ferreira (2000), a Antiguidade Clássica privilegiava e aceitava a história recente como fonte de conhecimento; Heródoto e Tucídides consideravam-na fornecedora de exemplos que deveriam ser preservados para as próximas gerações. Com a institucionalização da História como disciplina e sua busca por cientificidade, o tempo presente passou a ser rejeitado como campo para o historiador por sua proximidade com os fatos. Era necessário esperar os eventos serem documentados para que a devida distância fosse alcançada e considerada a fidedignidade da fonte, a qual era medida com a extinção de toda e qualquer testemunha do evento. Mesmo com as mudanças feitas pelos *Annales* no decorrer dos anos 1930, o período focado era a Idade Média e Moderna, sendo a Contemporânea desprezada e considerada subjetiva e matéria das outras ciências humanas e do jornalismo. O estudo do presente foi revitalizado após a II Guerra Mundial, quando se percebeu que a história do século XX já dava sinais de profundas mudanças, rupturas e turbulências.

Em 1978 foi criado na França o *Institut d' Histoire du Temps Présent*, cujo objetivo era estudar a História do Tempo Presente através do foco no indivíduo e suas conexões com o social, legitimando-a enquanto período histórico. De acordo com Eric Hobsbawm (1998), que já estudava o século XX[4], toda história é contemporânea por ser o tempo em que vivemos.

[4] O autor lançou o livro A era dos extremos, o breve século XX em 1994.

Nossas experiências e memórias marcam a maneira como vemos e avaliamos nosso objeto, sendo uma parte do passado que ainda é presente. Concordamos com o autor nesta questão, visto que assistimos aos filmes-objetos de nossa pesquisa no cinema em suas respectivas estréias. Desta forma, não há como nos desvencilharmos de nossas memórias tanto quanto de nossas impressões que nos trouxeram até a oportunidade de usá-los como fonte. Não conseguimos imaginar alguém que estude um tema, objeto ou evento que não seja de seu interesse. Enfim, a História do Tempo Presente foi totalmente instituída e reconhecida em 1997 por sua grande demanda social (TÉTART, 2000). Ainda que não haja definição e consenso quando ao seu ponto inicial – já foram propostos a Revolução Russa (1917), a grande crise econômica (1929), o final da II Guerra Mundial (1945) e a queda do muro de Berlim (1989) com a conseqüente dissolução da União Soviética e do mundo binário baseado no capitalismo e socialismo –, ela é um campo privilegiado para observação do passado sobre o presente. (RIOUX, 1999).

O enorme crescimento da mídia não para de acelerar e complicar a trama do século XX, por isto a reflexão sobre o presente poderá conscientizar as próximas gerações sobre os efeitos das fontes sonoras e imagéticas. Nisto reside a importância do estudo do cinema como fonte para a história dividindo os mesmos critérios que arquivos particulares, imprensa, documentos oficiais, literatura, entre outros.

Independente do período estudado ou da concepção à qual se vincula, todo trabalho histórico deve seguir regras e metodologias específicas. Sendo assim, fizemos o planejamento prévio do trabalho através de um projeto de pesquisa com a intenção de entender a modificação da imagem do vampiro no cinema desde *Nosferatu* (1922) até *Entrevista com o vampiro* (1994) pelos motivos já descritos anteriormente: a transformação do monstro repulsivo no herói incompreendido. Ao longo da confecção do trabalho, nos deparamos com alguns obstáculos como o longo intervalo entre os dois – de 1922 a 1994 – e decidimos restringir o período à década de 1990; ainda assim, percebemos uma grande quantidade de películas produzidas tendo o vampiro como personagem. Decidimos, por fim, utilizar dois filmes que, em nosso entendimento, são os precursores desta visão mais humanizada, de um vampiro consciente de seus atos, capaz de empatia e amor, imbuído de moral: *Drácula de Bram Stoker* (1992) e *Entrevista com o vampiro* (1994). Ambos são adaptações de romances homônimos com traduções em várias línguas, nos dando a possibilidade de afirmá-los com mundialmente conhecidos. Para isso, pesquisamos os processos e os fatos históricos relativos ao período abordado pelos filmes, além de analisar seus conteúdos, transformando-os assim, em fontes históricas e permitindo a elaboração de questões e reflexões das temáticas

abordadas e sua conexão com o real. Buscamos demonstrar que é possível verificar as transformações sociais sob a superfície da ficção e justificar o uso de um personagem sobrenatural e fictício como repositório e metáfora das angústias e questionamentos de nossa sociedade moderna.

Para atingir nosso intento decidimos por dividir este trabalho em três capítulos que se complementam. No primeiro, discutimos as relações entre história e cinema, as formas de utilização deste último como fonte e da representação da história no mesmo; a história do cinema de Hollywood, suas características, as discussões sobre gênero cinematográfico. Para encerrar o capítulo, uma apresentação do caminho percorrido pelo vampiro desde sua apropriação pela literatura do século XIX.

No segundo capítulo discorremos inicialmente sobre as adaptações cinematográficas do século XX, demonstrando a modificação do estereótipo até chegar a nossa primeira fonte: *Drácula de Bram Stoker* lançado em 1992. Isto por conta de Drácula ter se tornado o estereótipo do vampiro no cinema. A partir daí, discutimos as questões envolvidas nele: a humanização do monstro, a transformação do desejo de seu fim à empatia com sua situação que o faz ser visto como protagonista/herói e a ligação que é feita no enredo entre um momento e um personagem histórico na trama. Além disso, a simbologia religiosa e social do sangue e sua ligação com o avanço da AIDS nos anos 1990 que se evidencia por sua menção ao vampirismo com uma doença contagiosa considerada punição por uma vida desregrada e de más escolhas. O doente, como o vampiro, é considerado um pária, culpado por não levar uma vida dentro dos padrões convencionados de moral e bons costumes.

No terceiro capítulo discutiremos as questões da sedução e da morte, que são as bases do mito vampírico. Será observado também o desejo pelo sangue que leva a sedução da vítima que é morta após servir aos propósitos do vampiro e as modificações sociais ligadas às questões da modernidade e da pós-modernidade. A sociedade de consumo, o aumento do individualismo, o culto à juventude eterna e a busca pelo pertencimento e por uma identidade com um grupo, como o protagonista do filme *Entrevista com o vampiro* (1994) que não se considera pertencente a lugar algum e é angustiado pela busca de um sentido para sua existência.

Escolhemos vampiros no cinema como objeto de estudo, pois em nossa visão, o cinema, de certa forma, pode ser comparado ao vampiro. Os jovens atores apresentados nos filmes permanecem sem apresentar o mais leve sinal da deterioração física. Cronos não os devora. A morte não os toca. A película cinematográfica é o espaço onde ela finalmente pode ser ludibriada e onde eles podem viver eternamente.

CAPÍTULO I. A HISTÓRIA E O CINEMA

> Simples, assumindo sem complexo as normas genéricas da narrativa, ele [o cinema americano] diz o que faz a condição e a existência humanas: o amor e o ódio, a vida e a morte, a felicidade e a infelicidade, a paz e a guerra, o bem e o mal, o riso e as lágrimas, o belo e o feio, a juventude e a velhice, o prazer e o sofrimento, a esperança e o desespero. (LIPOVETSKY, 2009)

1.1 AS RELAÇÕES ENTRE CINEMA E HISTÓRIA

Neste primeiro capítulo discutiremos as relações que permitem o uso do filme como fonte historiográfica. Tendo optado por filmes produzidos em Hollywood, fazemos uma discussão sobre a evolução do cinema americano, finalizando com o desenvolvimento do vampiro pela literatura até sua apropriação pelo cinema. A imagem é não somente um testemunho de época, como um testemunho de si própria. O que se deve buscar ver na imagem é os valores e sentimentos, sonhos e fantasias, expectativas dos atores sociais, sejam eles artistas, críticos ou público, que são transmitidos de um dado tempo. "O que importa é ver como os homens se representavam a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação." (PESAVENTO, 2005. p. 88). A representação é “um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa.” (AUMONT, 1993. p. 104) ou ainda, “o processo social de fazer com que imagens, sons, signos, signifiquem algo – no cinema e na televisão.” (TURNER, 1997. p. 48). Neste contexto, o cinema tornou-se um objeto de História Cultural, sendo considerado

> [...] uma documentação imprescindível para a História Cultural – uma vez que ela revela imaginários, visões de mundo, padrões de comportamento, mentalidades, sistemas de hábitos, hierarquias sociais cristalizadas em formações discursivas, e tantos outros aspectos vinculados a uma determinada sociedade historicamente localizada. (BARROS, 2008. p. 54).

Podemos localizar as representações culturais espontâneas partindo do filme para analisar a sociedade que o produziu, visto que no momento em que é produzido ele visa um determinado público conforme seu gosto, nos dando a possibilidade de entrever as seguintes questões: por que, em determinado momento, determinado filme, determinado personagem e determinada forma de representá-lo são mais aceitos? É o que Marc Ferro em 1971 chamou de contra-análise da sociedade.

Entretanto, o caminho trilhado pelo cinema até se considerado como fonte histórica foi árduo. O próprio Ferro aponta que quando a história definiu e aperfeiçoou seus métodos e passou da narração à explicação, o cinema ainda não havia nascido. Portanto, foi difícil mudar as tradições referentes ao que era aceito como fonte histórica. As imagens trazem à história o desafio de trabalhar o audiovisual com o escrito e de passar a considerar a validade dela em

imagens da mesma forma que a dos livros, sendo apenas uma forma de apresentar e representar diferente.

Rosenstone (1998) afirma que o domínio das imagens no mundo atual faz crescer a preocupação com a forma como a história é apresentada nos meios audiovisuais. Ao mesmo tempo em que o filme nos envolve na história, sua velocidade não deixa tempo para a reflexão e o pensar sobre o que está sendo visto, o processo histórico que está se desenrolando. Ele aponta os dois argumentos principais sobre o assunto em seu livro *A história nos filmes, os filmes na história*. Neste, Rosenstone argumenta que o cinema permite ver e entender como as pessoas viviam, como se vestiam, como moravam recuperando sua vivência do passado, em contra posição ao filósofo Ian Jarvie, que acusa o cinema de transmitir poucas informações, não ser fiel ao escrito histórico e não permitir notas de rodapé, explicações e discussões que somente os livros proporcionariam.

Podemos contestar este argumento negativo: por menos informação que contenha, o filme nos traz outros detalhes, como a possibilidade de "ver" os personagens históricos ou os locais onde se desenrolaram os acontecimentos. Os documentários, mesmo com sua característica narrativa diferente dos filmes históricos dramáticos ou de ficção, também são construídos, não podendo serem considerados como expressão da realidade, devendo serem julgados por meio de critérios próprios e estes não podem ser os mesmos dos documentos escritos, pois neste caso sempre serão falhos.

> [...] o cinema é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mas fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir. Ele é fonte *para* a história, ainda que como documento histórico, o filme não produza, nem proponha nunca um "reflexo" direto da sociedade, mais uma versão mediada por razões que dizem respeito à sua função. Entretanto ele é fonte *sobre* a história, tal qual ela se constitui, na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma. (LAGNY, 2009. p. 112).

Os filmes levantam polêmicas, discussões e debates que geram curiosidade pelos fatos realmente ocorridos e a forma como ocorreram representando a história, seus personagens, os ambientes e os locais de forma mais clara e atraente que os livros. Vemos os processos históricos se desenrolando simultaneamente sem as habituais divisões econômicas, sociais, políticas e nos envolvem emocionalmente com seus diálogos, músicas e trilha sonora. “O filme personaliza, dramatiza e imprime emoção ao passado. Ele nos oferece a história como triunfo, angústia, felicidade, desespero, aventura, sofrimento e heroísmo.” (ROSENSTONE, 2010. p. 76).

Claro que estas discussões privilegiam os documentários; seus enredos têm começo, meio e fim, como os ficcionais, mas usam imagens de arquivo, museus, entrevistas com especialistas, recursos para dar a visão de documentação da realidade. Para Rosenstone (2010) os longas-metragens dramáticos em geralmente não são levados a sério, principalmente os feitos por Hollywood, já que são produções para um público não especializado, como um grande show da indústria do entretenimento. Ele cita alguns diretores, como Oliver Stone, que produziu obras como: *Nascido em 4 de julho* (1989) e *JFK – A pergunta que não quer calar* (1991). Podemos citar também *Gladiador* (2000) e *Cruzada* (2005) entre outras produções hollywoodianas que tiveram grandes bilheterias e utilizaram ambientes e personagens históricos, acabando por dar a entender que os fatos ali ocorridos foram reais ou que aquela era uma biografia dos personagens. A lista seria imensa se fôssemos relacionar todos, mas a questão é que, como nos chama atenção Hagemeyer (2012, p. 13), "para a maioria da população, a história que existe é aquela que se imagina", e este imaginário é moldado pelo cinema de entretenimento, logo o que foi visto no filme é a verdade histórica que acaba por ser aceita como tal por parte do público. Todavia, nossa intenção aqui não é aprofundar estas discussões, mas situar nossos objetos dentro delas. Neste caso, não se trata nem de documentários, nem de longas metragens dramáticos, usando a conceituação de Rosenstone, mas sim de películas puramente ficcionais feitas por Hollywood.

Defendemos a ideia de que os filmes de ficção produzidos em Hollywood são tão legítimos para o estudo da História quanto qualquer outro. São produções que atingem a maioria, a massa e, como nenhuma outra, podem ser úteis para demonstrar as manifestações de mentalidades, medos, inconscientes sociais, desejos e fantasias, identidades culturais, etc. Além disso, como nos alerta Lagny (2009) não podemos esquecer que o filme é um produto cultural, industrial e produzido para gerar lucro. Podemos utilizá-lo como forma de analisar como são representados os grupos, as sociedades, os fatos históricos. Sua função em nossa cultura está além do valor estético: é uma diversão popular e, como tal, merece também nosso entendimento. Os filmes populares dão prazer e constituem uma forma de esquecimento da rotina, dos compromissos, dos problemas do dia-a-dia. Eles extrapolam seu período de produção tornando-se parte da memória e das práticas culturais dos espectadores; podemos identificar em sua narrativa a forma como nossa cultura dá sentido a si própria. "A cultura é um processo dinâmico que produz os comportamentos, as práticas, as instituições e os significados que constituem nossa existência social. A cultura compreende os processos que dão sentido ao nosso modo de vida." (TURNER, 1997, p. 51). Com isso em mente, fizemos nossa escolha pelo cinema comercial, que se impôs e ganhou o mundo como a grande

indústria do entretenimento. A nosso ver, é fundamental falarmos desta grande fábrica de sonhos.

> Embora criticada por sua "superficialidade", "repetição de clichês", bem como suas "implicações ideológicas" no amortecimento da consciência das massas, as produções hollywoodianas se mantiveram ao longo do século XX como as maiores bilheterias. [...] De qualquer forma, se aceitamos o jogo proposto no cinema clássico como válido (álias, como boa parte do cinema internacional fez ao imitar seus procedimentos), devemos reconhecer a maestria atingida pelos estúdios norte-americanos na produção de efeitos narrativos com a câmera e a maneira como através deles consegue prender nossa atenção. (HAGEMEYER, 2012. p. 85)

Por mais que as produções hollywoodianas alterem e criem equívocos, causem confusões, imprecisões históricas ou apenas produzam puro entretenimento sem preocupação histórica ou social, ainda assim não podemos desmerecer seu acesso ao público e sua penetração no imaginário.

1.2 HOLLYWOOD: A FÁBRICA DE SONHOS

O cinema se alimenta da narrativa e nisto consiste sua força. Os filmes de Hollywood, desde o início, são histórias que vão nos contar e sabemos disto: a narrativa faz parte do desenvolvimento humano e nos agrada. Com isso, ele consegue atingir todos os homens e despertar a identificação independente de nacionalidade, cultura, credo, sexo, idade, etc. Essa forma de arte não invoca somente a evasão da realidade através de seus mundos imaginários construídos, mas também permite ver a realidade construída de outra forma, uma nova visão de mundo.

> Nenhuma outra arte possui uma força de penetração comparável: de todas as máquinas de sonhar inventadas pelo gênio humano, o cinema é não apenas a mais engenhosa, mas provavelmente a de maior performance. Graças a ele, os homens do século XX passaram a viver os territórios do imaginário de uma forma totalmente inédita, através de um dispositivo que dá a ilusão da vida em movimento mesmo. Seus sonhos foram projetados, visualizados, como por magia, na tela. (LIPOVETSKY, 2009. p. 301)

Quando surgiu, esta novidade tecnológica despertou reações diversas, algumas derivadas do espanto e da surpresa com o novo invento, outras de medo, receio causado por suas implicações e suas representações. Visto por muitas vezes como "fotografias animadas", seu desenvolvimento demonstra a busca fervorosa por "novas experiências de tecnologia,

tempo e representação visual" (GUNNING, 1996. p. 26). Antecedido por uma longa linhagem de entretenimento visual e representação como as lanternas mágicas, as câmaras escuras, ou vários inventos que intencionavam captar a vida e o movimento, guardando ou imitando suas imagens, sua técnica era desenvolvida ao mesmo tempo na França e nos Estados Unidos. Enquanto os irmãos Lumière desenvolviam o Cinematógrafo, Thomas Edison desenvolvia o Quinetoscópio, embora os princípios e objetivos fossem similares: capturar e projetar imagens em movimento.

De acordo com Turner (1997, p. 11), Edison rodou seus primeiros filmes em 1888, mas a utilidade que via para seu invento estava mais próxima de nosso entendimento atual da televisão já que eram programas curtos de entretenimento e assistidos individualmente. De qualquer forma, o invento dos Lumière acabou por ganhar maior notoriedade devido às suas características técnicas: o Cinematógrafo era mais versátil – podia ser usado tanto como câmera como quanto projetor –, mais leve e portátil se comparado com os outros inúmeros experimentos do período e passou a ser usado como divertimento coletivo. (COSTA, 2006. p. 20). Os filmes eram curtos e faziam parte das atrações de feiras e de programas de variedades que atraiam o público. Foram estes os programas que popularizaram os filmes nos Estados Unidos. Os baixos preços cobrados nas exibições agradavam a todos e faziam com que diferentes classes sociais partilhassem o mesmo ambiente de entretenimento. Georges Méliès, um ilusionista francês de sucesso, assistiu à primeira exibição do Cinematógrafo em 1895, ficou encantado com o invento e passou a filmar cenas cotidianas. Em pouco tempo, desenvolveu técnicas de trucagem e montagem, passou a filmar narrativas fantásticas usando cenários teatrais, truques e trajes artificiais, tornando o cinema uma arte ilusionista e divertida, além de uma forma de contar ficções. Méliès, que é considerado o precursor dos efeitos especiais, montou o primeiro estúdio de cinema europeu e foi inspiração para os cineastas posteriores. Sua importância foi reconhecida por diretores como D. W. Griffith e Charles Chaplin, de acordo com o sítio[5] dedicado à vida e obra deste cineasta.

Antes da Primeira Guerra Mundial a indústria cinematográfica era dominada por uma parcela dos países europeus: França, Itália, Inglaterra, Alemanha e Rússia, os quais possuíam um forte mercado de produção e distribuição. Com a guerra, a produção europeia foi drasticamente reduzida e os Estados Unidos passaram a dominar o mercado mundial. Segundo Mattos (2006), no final dela 90% de todos os filmes assistidos no mundo, em todos os continentes, eram americanos. Após a Guerra, mesmo sendo a Alemanha e a União Soviética,

[5] Mais informações sobre a vida de Méliès disponíveis em: <www.melies.eu/bio.html>.

grandes forças do cinema mundial com produções que influenciaram a própria Hollywood, seu domínio já era total. Ele foi rápido e encontramos algumas explicações na forma como o cinema americano se desenvolveu.

Costa (2006) ainda complementa dizendo que nos primeiros anos o cinema tenta se afirmar como arte e no início do século XX a produção de filmes já possuía regras, definições e estúdios especializados. Na década de 1910, os principais estúdios iniciaram sua mudança para Hollywood – como era chamada uma fazenda de férias no subúrbio da cidade de Los Angeles e que se tornou o centro do cinema devido ao clima mais ameno e as melhores condições para filmagens. A partir daí começou o domínio mundial de Hollywood e a melhor organização e centralização dos trabalhos pelos estúdios. Os principais desenvolveram cada um seu próprio estilo, sendo por este reconhecido. De acordo com Calil (1996), a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) investia em filmes sofisticados; a Universal produzia seriados e filmes de terror estilo B; a Warner, filmes de gângsteres e denúncia da crise social, além de musicais descompromissados; a RKO realizava grandes filmes como *Cidadão Kane* e foi a reveladora de Fred Astaire; a Paramount trabalhava com comédias A e B, enquanto a Columbia tinha diretores premiados além de terem apostado no chamado *star system*[6]. Já neste período, o público reconhecia seus atores prediletos nos filmes e se interessava por suas vidas. Assim, baseada em publicidade, revistas, fofocas em jornais, escândalos (nem sempre verdadeiros), eram criadas estrelas do dia para a noite; a moda e os costumes eram baseados nos ídolos da tela. Os estúdios mantinham contratos exclusivos e com tempo longo, mantendo seus atores sob seu controle. Este sistema perdura até hoje, já que as celebridades do cinema hollywoodiano são conhecidas e reconhecidas em todo o mundo, são objeto de revistas, programas, shows e toda a sua vida, pública ou privada, é de interesse de suas legiões de fãs. Além disso, eles colaboram para a venda de seus filmes. Determinados astros estão tão consagrados que sua presença soa como "garantia de bom filme”. Isto demonstra a capacidade cinematográfica de impor um mito num breve espaço de tempo.

Entre os anos 1930 e 1950 as transformações do cinema mudo (sem diálogos) para o cinema falado, além da introdução de novas técnicas como a cor, contribuem para o estabelecimento de Hollywood como uma “fábrica de sonhos”, possibilitando ao público, através de suas produções, a evasão para outro mundo, longe de seus problemas. Um mundo imaginário criado com suas formas de narrativa que permitiam a fantasia da participação no

[6] A criação e manutenção exclusiva de astros do cinema que, geralmente, tinham contrato exclusivo com o estúdio e eram associados à um determinado gênero.

espectador. Tudo se encaminha de forma lógica para proporcionar um desfecho coerente, inteligível. Este período ficou conhecido como o cinema clássico.

Havia várias possibilidades de linguagem para os filmes, mas a que predominou e estabeleceu-se como modelo foi a de D. W. Griffith baseada no folhetim do século XIX, fiel à narrativa, destinada a contar histórias. (CALIL, 1996. p. 50). Desse modo, para sua produção os filmes dependiam de boas histórias, que eram encontradas por Hollywood nos escritores e dramaturgos de sucesso. Com o intuito de adaptar suas obras, junto com as obras literárias os estúdios passaram a usar também a classificação por gêneros. O gênero é uma ferramenta dos críticos do cinema que tem o intuito de orientar as referências do público a partir de um sistema de classificação de filmes.

Os sistemas de gêneros para diferenciar os filmes ainda são utilizados como forma de categorização, embora nem sempre os critérios sejam claros. Os filmes que escolhemos como fonte nos dão um exemplo: sua classificação básica é *terror* por serem histórias com vampiros como personagens principais, mas seus enredos não tratam de assustar ou aterrorizar; essas películas fazem muito mais sentido como drama. Os monstros dos filmes atuais estão mais próximos dos problemas, dificuldades e dúvidas humanos. A motivação disso e a forma como se encaixam no cinema americano contemporâneo iremos discutir nos próximos capítulos, ao analisar mais detalhadamente ambos, *Drácula de Bram Stoker* (1992) e *Entrevista com o vampiro* (1994). Dessa maneira o espectador pode fazer a escolha de qual filme quer assistir, selecionando pelo gênero e esperando encontrar nele um tipo específico de narrativa, de tema e perspectiva de final, pois já reconhece sua estrutura por outros de mesmo tema. Estes esquemas repetitivos utilizados treinam a memória, que passa a reagir automaticamente à cena – porões e sótãos são comuns em filmes de terror, portanto ao vermos um já esperamos um desfecho ruim; nada de bom pode acontecer em um porão quando se trata de um filme classificado como *terror*. (BUSCOMBE, 2005).

> Pelos temas abordados, o estilo de direção e de tomadas, o desempenho dos atores, os tipos de cenários, a intenção fundamental, cada filme definia-se dentro de um gênero, tanto pela sua semelhança com algumas obras quanto pela distância que a separava de outras. Assim, aos poucos, o espectador aprendeu a saber de antemão, em função dos atores, graças ao cartaz e ao título, às vezes vendo o nome do estúdio que financiou o filme, que gênero de filme deveria esperar assistir. (PARAIRE, 1994. p. 42)

O *terror*, que é como geralmente são classificados os filmes sobre vampiros, se desprendeu do gênero fantástico que incluía narrativas sobre eventos sobrenaturais e passou a designar os filmes em que aparecem vampiros, lobisomens, monstros, possessões demoníacas,

etc. Os roteiros deles são baseados em roteiros macabros e aterrorizam pelas maquiagens e efeitos especiais utilizados a partir dos anos 1960. Estas classificações funcionam plenamente e os pontos diferenciadores de gênero e sua narrativa mantinham-se rígidos até o fim do cinema clássico de Hollywood.

> O modo de produção que se tornou conhecido como "sistema de estúdio" coincidiu com a estabilização de um estilo particular de realização que foi rotulado de "clássico". O cinema Clássico de Hollywood ou Cinema Narrativo Clássico é o cinema que procura contar uma história de uma maneira límpida e coerente, dando a impressão ininterrupta de realidade, através da transição quase imperceptível de planos. [...] Enfim, o Cinema Clássico tenta criar uma ilusão de realidade, tenta fazer com que o espectador não sinta que está vendo um filme, mas sim a própria realidade. (MATTOS, 2006. p. 81)

O enredo começa com um acontecimento que modifica os envolvidos, estes buscam consertar a situação e todas as ações são seqüenciais para o grande desfecho, que pode ser bom ou ruim. Há sempre um protagonista e um antagonista que se enfrentam e seu confronto decide o final do filme, geralmente com o antagonista sendo de alguma forma "derrotado" pelo protagonista. A ilusão de realidade era dada pela forma de filmagem e montagem, sempre cuidadosa com os detalhes para o não quebrar a sensação de realidade. Os protagonistas sempre eram mostrados em close para serem identificados pelo espectador e este identificar-se com eles. Havia também o cuidado com as luzes, que deveriam mudar conforme o ambiente e a música, que deveria dar a entonação da cena. Esse foi o estilo preponderante até os anos 1960 quando os grandes estúdios foram comprados ou fundidos a grandes conglomerados que não tinham somente o cinema como fonte de lucro e renda, injetando dinheiro, equilibrando a crise financeira da baixa da freqüência e salvando-a da crise.

A partir dos anos 1950 até 1970 Hollywood foi tomada pelas mudanças que ocorreram no mundo. Diretores começaram a impor sua própria visão de mundo e contestaram as exigências do cinema clássico, criando o cinema de autor – filmes que são conhecidos pela marca de seu diretor. Começam a surgir novos ícones, como atores que traduzem a rebeldia do momento: Dustin Hoffman, Robert De Niro, Warren Beatty, Jack Nicholson. Foi o período que ficou conhecido como a Nova Hollywood.

> [um] movimento de emancipação artística e cultural que se afirma e se amplifica através de filmes e universos imaginários muito diferentes. Ele acompanha uma nova modernidade individualista, a que se apóia na sociedade de consumo, em seus valores e em sua contestação: felicidade, sexo, juventude, autenticidade, prazeres, liberdade, recusa das normas convencionais e rigoristas. (LIPOVETSKY, 2009. p. 21)

Uma nova safra de "filmes ousados e inovadores, que pareciam ultrapassar os limites da produção convencional" causando um "fenômeno totalmente oposto: os dispendiosos *blockbusters* dos gigantescos conglomerados." (MATTOS, 2006. p. 141). Neste período, os filmes passaram a ser produzidos para um público jovem, acostumado com a televisão e a linguagem do cinema. As mudanças no cenário sociocultural com o movimento dos direitos humanos, a revolta racial, a contracultura, os protestos contra a Guerra do Vietnã, o radicalismo estudantil, a Nova Esquerda, o Movimento Feminista, a luta dos gays por seus direitos, os assassinatos de Kennedy e Martin Luther King, entre outros eventos, deixaram suas marcas. Os filmes de maior sucesso eram sobre temas neutros, sem menções políticas ou sociais que tratavam do universo colegial[7] e atraiam o público jovem. Novos diretores saídos das cadeiras de cinema recém-criadas nas universidades como George Lucas, Martin Scorcese, Francis Ford Coppola - que teve seu primeiro grande sucesso, *O poderoso chefão* lançado em 1972 -, Steven Spielberg e Brian de Palma tornaram-se diretores. Eles utilizavam novas técnicas de produção, filmagem e montagem, bem diferentes do período Clássico, que fazia narrativas lineares enquanto eles começaram a introduzir narrativas com descontinuidade temporal. (BISKIND, 2009).

A Nova Hollywood buscou inspiração na *Nouvelle Vague* francesa criando filmes que deixavam claro que o que estava se vendo na tela não era real. Atualmente estamos acostumados a isto, mas na época foi uma inovação radical. Hollywood passou a fazer filmes de arte buscando técnicas diferenciadas - como o expressionismo alemão - para seus filmes. A dificuldade na obtenção de grandes lucros refreou estas produções e deu preferência aos investimentos em superproduções e *merchandising* para obter lucro. Este é o momento de surgimento do VHS, das empresas de TV a cabo, dos vídeos cassetes, das vendas para locadoras, da possibilidade de assistir os filmes em casa e de ter acesso a filmes fora de cartaz, que anteriormente poderiam ser vistos somente em cineclubes. Nos anos 1980, com a globalização e a individualização, o cinema entra em sua era hipermoderna e modifica todas as suas dimensões e territórios. “A mutação hipermoderna se caracteriza por envolver, num movimento sincrônico e global as tecnologias e os meios de comunicação, a economia e a cultura, o consumo e a estética. O cinema obedece à mesma dinâmica.” (LIPOVETSKY, 2009. p. 23).

Em 1990 surgiu o DVD, aumentando a qualidade da imagem e acrescentando bônus, entrevistas, *making off*, e uma série de atrativos aos espectadores. Os filmes passaram a contar

[7] Como exemplo, podemos citar o filme Loucura de verão (1973). Título original: American Graffiti. Direção: George Lucas.

com grandes lançamentos, publicidade, venda de produtos associados para aumentar os lucros e também sequências quando os filmes faziam sucesso. A revolução digital dos anos 1990 também atingiu as produções com cenários e personagens sendo criados por computação gráfica, além da modificação na produção, que podia ser toda feita por computador, da criação do roteiro à edição final do filme. Um dos maiores adeptos e precursores do uso da tecnologia digital em filmes é George Lucas, que liderou esta revolução com o filme *Guerra nas Estrelas*[8] (1977).

"É preciso abandonar a idéia segundo a qual o cinema de grande público não poderia gerar outra coisa senão obras indigentes incapazes de tocar a sensibilidade autêntica dos espectadores." (LIPOVETSKY, 2009. p. 16). Claro que o grande cinema constrói os *blockbusters* a partir de idéias batidas e simples e que segue as modas, as fórmulas que dão certo. Bem como continua investindo no *star system* e no marketing massivo para a produção de suas obras. Isso não impede que surjam grandes filmes com a abordagem de temas antes considerados delicados ou descartados. O cinema é moderno por se impor como arte nova, democrática e comercial; é uma arte para a massa, sem necessidade de conhecimentos prévios, qualquer pessoa assiste a um filme e consegue entender o que está vendo. Este é feito com o objetivo de criar mundos imaginários que possibilitem atingir inúmeras pessoas e lhes dar a oportunidade de fugir da realidade ao mesmo tempo. Seus efeitos e imagens permitem que o espectador seja tomado e se sinta parte integrante daquele mundo projetado na tela. Lipovetsky (2009) afirma que a busca por novidades sistematicamente produzidas com o intento de ser acessível e distrair a maioria é exatamente o que faz o cinema.

1.3 VAMPIROS E LITERATURA

Vampiros nasceram do medo da noite, dos mortos, do sobrenatural, de tudo aquilo para o que não havia explicação. A partir dos séculos XVII e XVIII, a Europa assistiu a uma proliferação de relatos sobre vampiros, mas somente em 1732 a palavra "vampiro" surgiu em seu vocabulário para determinar o ser que conhecemos na literatura e no cinema quando eles foram "definitivamente separados dos lobisomens e de outros espectros" (RONECKER, 2000. p. 74-76), pois até então todos eram considerados vampiros.

[8] Título original: Star wars – Episode IV: a new hope (1977).

Isto ocorreu em três de março de 1732, quando a revista *Le Glaneur Hollandais*[9] publicou em detalhes um caso que daria início, na França, à discussão sobre a existência ou não dos vampiros. A publicação também foi a primeira a usar o nome vampiro – em francês *vampire*, até então grafado *vampyre*. De acordo com Melton (2003), a palavra *vampire* entrou na língua inglesa com a publicação da história em dois periódicos ingleses *London Journal* e *Gentlemen's Magazine*[10], ambos em abril de 1732.

Le Glaneur contava a história de Arnold Paul que teve repercussão imediata em toda a Europa. Até mesmo a já prestigiada *Sourbonne*[11] se pronunciou sobre o assunto, protestando contra a profanação dos corpos pela investigação do caso. A investigação do caso Arnold Paul foi comandada "pelo médico militar Flückinger e endossado por vários oficiais da companhia do arquiduque, o documento final foi apresentado ao conselho de guerra de Belgrado." (DEL PRIORE, 2000. p. 108). O relatório, intitulado *Visum e repertum*[12], informava sobre a abertura dos túmulos, exumação dos corpos e condições em que foram encontrados. Alguns anos depois, em 1746, o "*Traité sur les apparitions des esprits, et sur les vampires, ou les revenans de Hongrie, de Moravie, etc.*", de Dom Augustin Calmet, trazia a descrição completa deste e de outros casos. Ele foi um erudito religioso reconhecido como um excelente exegeta da Bíblia Sagrada. O fato de ser preciso exumar e mutilar os corpos de cristãos para destruir os vampiros na Europa oriental chamou a atenção da igreja, que buscou meios de confirmar os vampiros como fruto da imaginação, para evitar e proibir a profanação. Em 1746, após tomar conhecimento das discussões e debates a respeito dos casos de vampirismo na Europa Central, como o de Arnold Paul, Dom Calmet decidiu examinar os casos à luz da razão e da religião escrevendo, como conclusão, uma longa compilação dos casos de vampirismo. A repercussão de seu trabalho foi tamanha que uma nova e ampliada edição revista foi publicada em 1751 com o título: *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, Moravie, etc*.

> Há cerca de cinco anos, que certo heiduque habitante de Médreiga[13], chamado Arnold Paul, foi esmagado na queda acidental de uma carroça de feno. Trinta dias após a sua morte, quatro pessoas morreram subitamente da maneira que morrem, de acordo com a tradição do lugar, os que são molestados por vampiros. [...] Foi exumado quarenta dias após o seu enterro, e encontrou-se sobre o seu cadáver todas

---

[9] *Le Glaneur Hollandais* – Revista franco-holandesa que circulava na corte de Versalhes (França). O caso Arnold Paul foi publicado na edição número 3 de março de 1732.
[10] Fundada em Londres em 1731 e com publicações até 1922.
[11] Universidade em Paris fundada no século XII, hoje é formada por trezes universidades autônomas.
[12] Jean Claude Lecouteux divulgou uma tradução do *Visum e Repertum* em seu livro "História dos vampiros – Autópsia de um mito", anexaremos esta cópia como apêndice.
[13] Medvegia – Ao norte de Belgrado, numa área da Sérvia então pertencente ao Império Austríaco.

> as marcas de um arquivampiro. O seu corpo estava vermelho, os seus cabelos, as suas unhas, a sua barba estavam renovados, e as suas veias estavam cheias de um sangue fluido, espalhado em todas as partes do seu corpo e sobre o lençol com o qual estava coberto. O Hadnagi, ou o bailio do lugar, na presença de quem fez a exumação, e sendo um homem especializado no vampirismo, fez atravessar, de acordo com o costume, no coração do defunto Arnold Paul uma estaca espessa e afiada que atravessou também o corpo, o que fez com que, diz-se, soltasse um grito pavoroso, como se estivesse vivo. Depois disto, sua cabeça foi cortada e seu corpo queimado. Após aquilo fez-se o mesmo procedimento nos cadáveres das quatro pessoas mortas pelo vampiro, para que não fizessem o mesmo aos outros à sua volta.
> Todas as precauções não puderam entretanto, impedir que no último ano, isto é, ao fim de cinco anos, estes funestos prodígios recomeçassem, e vários habitantes da mesma aldeia perecessem. No espaço de três meses, dezessete pessoas de diferentes sexos e de diferentes idades morreram de vampirismo, alguns sem estarem enfermos, e outros após dois ou três dias de apatia. [...] decidiu-se desenterrar todos que estavam mortos há certo tempo, e entre quarenta, encontrou-se dezessete com todos os sinais evidentes de vampirismo, sendo assim tiveram o coração transpassado e a cabeça cortada, em seguida foram queimados e suas cinzas foram jogadas no rio.
> Todas as informações e execuções de que falamos, foram feitas juridicamente, de forma correta e atestada por vários oficiais de guarnição que estavam na região, pelo cirurgião major do regimento e principais habitantes do lugar. O processo foi enviado no fim de Janeiro passado ao Conselho de Guerra Imperial em Viena, que havia estabelecido uma comissão militar para examinar a verdade de todos os fatos.
> [...]. (CALMET, 1751. Capítulo X – tradução nossa)

Por ter sido uma investigação conduzida por oficiais militares com consentimento do Conselho de Guerra de Viena, imediatamente gerou um debate a respeito da veracidade dos fatos. Afinal, não se tratava de uma história contada por alguém de forma duvidosa em um dos inúmeros manuais e roteiros de viagens que circulavam na época, mas sim de uma história atestada por documentos oficiais. O fato é que o caso levantou polêmica e discussões em toda a França, embora não tenha sido o único, já que eram conhecidos outros. Uma prova deste conhecimento anterior é uma menção de Dom Calmet[14] a notas publicadas no *Mercure Galant*[15] em 1693 e 1694, que falam sobre a aparição de vampiros na Polônia e na Rússia, entre meio-dia e meia-noite, e que sugam em abundância o sangue dos vivos e dos animais, terminando por sufocar suas vítimas durante a noite. Em todos os relatos a aparência é sempre a mesma: pele rosada, sangue ao seu redor da boca e do nariz (provavelmente de suas vítimas), membros flexíveis como se estivessem vivos. O artigo traz também a forma de se manter protegido contra eles: comer pão que deve ser feito com o sangue que sai de seu corpo.

Dom Calmet não foi o único erudito a se interessar pelos relatos sobre casos de vampirismo. Ele apenas foi o único a despertar o interesse da sociedade e dos eruditos

[14] CAPÍTULO XIII. Considerações extraídas do Mercure Galant de 1693 e 1694 sobre os revividos.
[15] Mercure Galant é uma revista francesa. Foi fundada no fim do século XVII por Donneau de Visé, com publicações semanais (mais tarde se tornaram mensais) cujo objetivo era informar o público dos assuntos mais diversos e publicar poemas ou historietas. A primeira entrega data de 1672.

franceses que, a partir de seu relato, passaram a discutir os casos e tornaram não somente a palavra vampiro como designativa de um único ser – o morto-vivo, o monstro bebedor de sangue – como a partir da grandiosa compilação de casos conhecidos pelo mundo afora publicados no *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, Moravie, etc.* Os vampiros foram apropriados pela literatura e utilizados para moldar o vampiro moderno que conhecemos.

Ao publicar sua compilação de casos na França, Dom Calmet trouxe a discussão para o centro do fenômeno iluminista, de onde ele ficou conhecido e se transformou num grande *best-seller* com a ajuda involuntária dos próprios filósofos iluministas. A obra teve duas versões, e inúmeras publicações e ficou conhecida em toda a Europa. Os filósofos do Iluminismo passaram a discutir o assunto e finalizaram em consenso: era tudo irreal, fantasia, imaginação do povo das regiões da Europa Oriental. Lentamente e, com a ajuda de leis contra a profanação de corpos nos cemitérios, a histeria vampírica teve fim. Depois de o assunto ser rechaçado e ridicularizado por homens como Voltaire, Diderot e Rousseau, as autoridades seculares e eclesiásticas não viram mais necessidade de desmistificar os vampiros e a "obra de Calmet se tornou relíquia intelectual" (MELTON, 2003. p.183).

> A Europa voltava-se para o fenômeno [do vampirismo], na tentativa de dissolver os espectros nas luzes do Iluminismo. A publicidade em torno dos casos de vampirismo garantiu não só a exportação da palavra, mas também a disseminação da própria figura do vampiro nos círculos mais sofisticados e eruditos do coração cultural do mundo ocidental. [...] Uma vez instalado na alta cultura, a criatura já não podia ser impedida em sua expansão vitoriosa: primeiro, espalhou-se pela Europa para, nos séculos seguintes, ganhar o mundo. (ARGEL; MOURA, 2008. p.17-18).

Uma curiosidade que demonstra a influência das discussões sobre o vampiro é que, em 1761, o naturalista Georges Buffon descobriu na América do Sul um morcego que se alimenta de sangue e passou a chamá-lo de morcego-vampiro. Posteriormente esta associação seria explorada pela literatura. (ARGEL; MOURA, 2008).

Os vampiros originários dos relatos de Dom Calmet não seriam convidados por ninguém para o convívio em sociedade. Eram seres repugnantes, cadáveres reanimados, inchados, vermelhos, com unhas sujas e compridas, cheirando mal e, em alguns casos, com o corpo em princípio de decomposição. Não tinham nada de atraente ou sedutor, e coube à literatura modificar isso. O primeiro poema moderno de vampiros foi escrito por Heinrich August Ossenfelder e se chama *Der Vampir*. Publicado em 1748, nele o vampiro é colocado como o antagonista da inocência e dos princípios religiosos cristãos e é incluída a sensualidade que se torna inerente ao vampiro.

Minha amada jovem crê
Com constância firme e forte
Nos conselhos dados
Pela sempre piedosa mãe
Que como os povos do Tisza
Fielmente acredita
Em vampiros mortais.
Mas espere só, Cristina,
Tu não queres me amar;
Pois hei de me vingar,
E hoje brindo um tocai
À saúde de um vampiro.

E enquanto suave adormeces
De tuas faces formosas
Sugo o púrpuro frescor.
Então tu vibrarás
Assim que eu te beijar,
E qual vampiro beijarei;
Tão logo sucumbas
E languida em meus braços,
Como morta cedas
Nesse instante indagarei,
Não superam minhas lições
As de tua bondosa mãe? (in: COSTA, 2010. p. 217)

Em 1797 é publicado a *Noiva de Corinto* (*Die braut von Korinth*), um poema de Goethe, o autor de *Fausto*, inspirado nos antigos escritos de Flávio Filostrato[16], filósofo grego que conta a história de Menipo e sua noiva, uma empusa – uma variação do vampiro nas lendas gregas. No poema de Goethe também é utilizada a temática religiosa, pois a noiva é uma morta que volta para seduzir jovens depois de seus pais haverem trocado de religião, substituindo os deuses gregos pelo deus único cristão. (ARGEL; MOURA, 2008).

Estes são apenas alguns dos escritos literários que surgiram após os surtos de vampirismo[17]. Não teríamos como descrever todos, portanto nos limitamos a alguns que são considerados em consenso como os primeiros a surgir dentro da temática vampírica e dentro da poesia. Para finalizar, em 1780 é publicado *Christabel* por Samuel Taylor Coleridge, considerado o primeiro poema sobre vampiros em inglês.

Segundo Costa (2002), somente em fins do século XVIII e início do XIX é que no encontro do modelo milenar com a estética da época – a dos contos de terror, da *gothic novel*[18] que nos deu os grandes clássicos como *Drácula*, *O médico e o monstro* e

[16] Por volta do século II d.C. o escritor Flávio Filostrato escreve a obra "A vida de Apolônio" como biografia deste filósofo grego.
[17] Não há como descrever e mencionar todos por tratar-se de um grande volume, mesmo porque há diversas obras que fazem a análise e a transcrição destes contos, algumas delas constam em nossa bibliografia.
[18] O gótico teve seu ápice nos séculos XVIII e XIX.

Frankenstein, além das telas de Goya e os contos e poemas de Goethe – o vampiro ganhou o status literário.

No ano de 1819 foi publicado na revista *New Monthly Magazine* o conto *The Vampyre*, escrito por John Polidori, inspirado em Lord Byron[19], seu patrão, por quem nutria uma secreta antipatia, dando origem a Lord Ruthven, um aristocrata viajante "de olhos cinzentos e frios e tez lívida, que parece querer provocar angústia nas criaturas mais frívolas" (LECOUTEUX, 2005. p.20), que atrai mulheres inocentes para se alimentar de seu sangue, tem força sobre humana e à luz da lua pode curar-se. Este é considerado por muitos como a base da ficção moderna sobre os vampiros, a primeira obra completa de ficção sobre vampiros escrita em inglês. Com isso, ganhou os palcos da Europa em teatros da França, Inglaterra e Alemanha, sendo um imenso sucesso. Suas adaptações para os palcos acentuaram o caráter erótico, sedutor e conquistador do vampiro sendo o equivalente no teatro ao Drácula no cinema.

Polidori reuniu alguns elementos que seriam utilizados mais tarde: num texto literário coeso, transformou o monstro dos relatos folclóricos - e de Dom Calmet - num aristocrata sedutor e perverso, um ser que podia conviver em sociedade e escolher suas vítimas nos mais diversos países por onde viajava. "[...] [Polidori] estabeleceu de uma vez por todas o protótipo para o vampiro da literatura, do teatro e posteriormente do cinema." (ARGEL; MOURA, 2008. p.28).

Alguns anos depois, de 1845 a 1847, é publicado *Varney, the Vampire* do inglês James Malcolm Rymer, em publicações de folhetins seriados que eram uma expressão de cultura de massa. Na Inglaterra daquele período, estes folhetins atingiam a classe trabalhadora e os vampiros deixaram de ser um produto somente ao alcance de poucos. Varney também possuía alguns elementos de Polidori. Pelo grande público que atingiu, acabou por transmitir e fixar os estereótipos que ficaram ligados ao vampiro, como a força sobre humana e os poderes hipnóticos. Mas contribuiu também "com a característica mais contundente ao vampiro: seus longos e afiados caninos que perfuravam o pescoço das vítimas para obtenção do sangue." (BRITES, 2007. p.15).

Houve mais alguns acréscimos fundamentais à imagem do vampiro, de acordo com Brites (2007), entre eles o conto *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, publicado em 1872 e que trazia a ambientação em uma atmosfera gótica e uma grande mudança: o vampiro era uma

[19]Lorde Byron foi um poeta britânico e figura influente do Romantismo. As obras de Byron exprimem o pessimismo romântico que se volta contra si e contra a sociedade, pode ser vista como autobiográfica. Sua postura era de rebeldia ante as convenções e normais morais e religiosas. Seus heróis cínicos e demoníacos, como ele mesmo se portava. Teve uma vida controversa cheia de escândalos envolvendo amantes e dívidas.

mulher. Outro enriquecimento essencial foi dado por um autor anônimo que escreveu o conto *O estranho misterioso* em 1860. Foi através dele que surgiram outros aspectos indissolúveis da imagem vampírica: seu personagem dormia durante o dia em um caixão numa cripta da capela de seu velho castelo em ruínas, não comia e não bebia com os humanos, havia sido uma pessoa má e cruel em vida e dominava os lobos ferozes.

Consoante Jarrot (1999), o século XIX descobriu o gosto pela literatura fantástica, que demonstra as questões existenciais dos homens, sua obsessão pelo desconhecido e pela morte. A literatura fantástica, considerada um subgênero fora dos cânones da considerada "arte literária" pela academia em geral, sempre demonstra as inquietações de sua época e exerce um grande fascínio pelo público em geral, sendo de alto consumo, tanto a fantástica como os romances policiais, de ficção científica, etc.

> Embora os primeiros vampiros literários retratados por Goethe, Coleridge, Southey, Polidori, Byron e Nodier fossem basicamente parasitas, possuidores de poucas caracteristicas para se fazerm benquistos às pessoas que os encontravam, exerceram, não obstante, uma função vital ao ajudar na personificação do lado mais obscuro dos seres humanos. Os escritores românticos do século 19 se propunham à tarefa de explorar o lado escuro da consciência humana. (MELTON, 2003. p. XXIII).

Mesmo tendo sido produzidas uma série de histórias e contos de horror no século XVIII, poucos foram sobre vampiros, numa comparação com as outras temáticas sobrenaturais e, menos ainda, em comparação com a produção literária atual. A mudança viria em 1897 quando o vampiro finalmente se tornaria imortal pela pena de Bram Stoker, um escritor irlandês bastante conhecido por ter sido autor de *Drácula*, a principal obra no desenvolvimento do mito literário moderno do vampiro. Para escrevê-lo, Stoker passou vários anos pesquisando o folclore europeu e as histórias mitológicas dos vampiros. Faleceu em Londres em 1912, sem ver o sucesso absoluto de sua criação.

Conhecendo as características dos vampiros anteriores, Stoker juntou todos os ingredientes em seu vampiro, que se tornou o padrão para todos os posteriores (BRITES, 2007). Acrescentando mais algumas características numa mistura de conhecimento das lendas antigas e invenção, Stoker criou um ser diabólico, ligado a Satã e temente a Deus e aos símbolos católicos; é a partir dele que o vampiro passa a temer o crucifixo. Ele cria também a sensualidade no relacionamento entre o vampiro e sua vitima, o elo profundo que se forma com a vítima que bebe o sangue do vampiro.

Segundo Melton (2003), igualmente são criações suas o fato do vampiro precisar descansar num caixão com sua terra nativa, a necessidade de convite para entrar nos locais

privados (residências), a habilidade da transformação em morcego e pequenos animais, em névoa, o controle das tempestades e não ser refletido em espelhos. Tudo isto criou o conde Drácula, o Príncipe das Trevas, inspiração do vampiro moderno. A partir dele centenas de romances, contos e histórias em quadrinhos desenvolveram o conceito de vampiro.

Para escrever seu livro, Stoker gastou anos de pesquisa em bibliotecas e museus; muitos foram os livros que utilizou. Segundo suas notas, disponibilizadas pela pesquisadora Elizabeth Miller (2008), ele tomou conhecimento do nome Drácula em um livro chamado *Um relato dos principados da Valáquia e Moldávia*, escrito em 1820 pelo diplomata britânico William Wilkinson quando esteve em Bucareste. Neste livro o autor menciona a história de Drácula e, numa nota de rodapé, informa que na Valáquia, Drácula significa diabo. Ao tomar conhecimento deste nome e seu significado, Stoker o usa para denominar seu vampiro. Conforme McNally e Florescu (1995), o autor teve contato com um manuscrito que descreve as atrocidades de Drácula, publicado em 1485, o que colaborou para chamar sua atenção. Até então o vampiro era um personagem puramente ficcional, sem qualquer ligação com a realidade, até que o autor descobriu, em suas pesquisas sobre o folclore da Europa Oriental, o nome perfeito para o seu nobre estrangeiro e sedutor vampiro: o Conde Drácula.

Drácula foi publicado em 1897, próximo ao fim do século XIX. Stoker o escreveu durante a década de 1890. Segundo Jarrot (1999. p. 62), certamente ele foi influenciado pelos acontecimentos de sua época como os crimes insolúveis de Jack, o Estripador, que horrorizaram a Londres de 1888 por sua impunidade e sua perícia médica e também pelos escritores góticos como Robert Louis Stevenson (O médico e o monstro – 1886), Oscar Wilde (O retrato de Dorian Gray – 1891), entre outros da literatura fantástica do século XIX. Com seu ápice nos séculos XVIII e XIX, o estilo gótico tinha ambientes medievais como castelos, ruínas, florestas e igrejas. Havia sempre um segredo ou uma maldição, além de elementos como loucura, devassidão e deformação do corpo, tudo para despertar medo. Seus principais personagens eram fantasmas, demônios, espectros, todo tipo de monstro. Na literatura gótica também apareciam influências da sociedade: o sistema patriarcal, as questões de gênero, política, sexualidade, concepções religiosas, filosóficas e cientificas. Um típico ambiente gótico seria um antigo e arruinado castelo, com quadros vivos, salas assombradas, escadas labirínticas, porões com fantasmas e mortos-vivos, tudo muito sombrio e escuro. (JUNIOR, 2008). Através da passagem abaixo, podemos observar o estilo gótico que permeia a obra:

> Subitamente, me dei conta de que o cocheiro estava puxando os cavalos no pátio de um amplo castelo em ruínas, de cujas janelas altas e negras não saía um único raio de luz, e cujas ameias quebradas formavam uma linha irregular contra o céu

> iluminado pela lua. [...] Afinal empurrei uma porta pesada que estava entreaberta, e me encontrei numa capela antiga e arruinada que havia evidentemente sido usada como cemitério. (DIÁRIO DE JONATHAN HARKER in: STOKER, 2002. p. 243 e 278)

Drácula é um descendente dos heróis byronianos: dominador, predador e sublime. É um transgressor dos costumes dos liberais ingleses, que se fundavam em alianças de sangue, enquanto ele se nutria do sangue sem nenhuma aliança. É uma criatura que viola os limites de todas as formas possíveis, sejam eles os da família, do direito, da geografia ou do tempo. Estuda o mundo em que está entrando e se vale das mesmas armas dos caçadores para criar um mundo de caos a sua volta. Toda a ciência utilizada para combatê-lo se prova ineficiente, pois não há comprovação cientifica do que ele faz ou do que é. (DUPERRAY, 2005).

Há diversas controvérsias em relação ao personagem de Stoker, mas o fato é que ele sobrepujou todas as visões e estereótipos de vampiros anteriores representando o vampiro de tal forma que, ao pensarmos em semelhante criatura, o primeiro nome que nos vem à mente é *Drácula*. Ele se tornou o vampiro por excelência, inspiração para a literatura e cinema posteriores.

A forma como *Drácula* foi escrito, a construção de sua narrativa, facilitou sua adaptação para o teatro e, mais tarde, para o cinema. Stoker construiu a história através de diários, jornais, documentos e cartas que os personagens trocavam entre si, permitindo que o leitor tivesse múltiplos pontos de vista. O único que não se manifesta em todo o livro é o vampiro, ele é o outro, aquele de quem os personagens falam. A narrativa é construída em torno do triangulo Drácula – o vilão, antagonista da história, quer dominar e vampirizar a donzela; Mina Murray/Harker – a noiva, logo, esposa pura, leal e inocente, que deve ser protegida por Jonathan Harker – o terceiro elemento da tríade, o herói que luta contra o monstro, o vampiro que ameaça suas vidas. A estrutura é sempre baseada nisto. A alteração desta estrutura acontece somente em 1976 quando Anne Rice[20] lança seu livro *Entrevista com o vampiro*, o primeiro de uma série denominada *As crônicas vampirescas*, que modificou a imagem que os vampiros tinham até então. A maior parte dos livros tratava os vampiros como antagonistas. Ele é sempre o vilão que deve ser detido, uma força do mal que deve ser derrotada, num maniqueísmo sempre presente e absoluto, influenciados pelo *Drácula de Bram Stoker*. Anne Rice rompe com este modelo ao criar um romance em que o vampiro é o protagonista, ele não é mais aquele de quem se fala, mas aquele que fala. A narrativa é feita

[20] Anne Rice é uma escritora norte-americana. Seu maior sucesso é a série "Crônicas Vampirescas", que tem como primeiro volume "Entrevista com o vampiro". O primeiro livro foi publicado em 1976 e o último em 2003, sempre tratando os vampiros como os protagonistas da narrativa.

de maneira autoconsciente, a história é contada do ponto de vista do vampiro, de sua perspectiva. Conforme Jarrot (1999), os vampiros de Rice inovam por não serem mais o "outro" e sim o "eu". A história é narrada pelo vampiro em seu tempo, o que aproxima o leitor do vampiro; este viaja junto com o personagem por sua história, não há mais distanciamento.

Louis de Pointe du Lac, o protagonista, é um vampiro solitário com cerca de 200 anos, que considera-se vazio e sem propósito. Ao encontrar um repórter em um bar, decide lhe contar sua história para reviver seu passado e refletir sobre suas decisões. Ele inicia sua narrativa pelo ano em que foi transformado em vampiro, 1791; fala de sua existência como um morto-vivo, suas angústias e apreensões, demonstra ser uma criatura sempre em busca de entendimento de si e do mundo a sua volta. Foi transformado por Lestat de Liancourt, um vampiro tipicamente literário, que não tem moral, nem qualquer preocupação, vive apenas para satisfazer seu desejo por sangue e diversão. Em seu caminho, eles encontram Claudia, uma órfã que transformam numa criança vampiro. Louis, Lestat e Claudia têm finais diferentes e a convivência desses personagens se passa entre amor e ódio, frustrações e tentativas de fazer parte do mundo passando despercebidos entre os mortais através dos séculos, vendo a sociedade modificar-se e buscando seu espaço nela.

O modo de narração do século XIX fazia com que o leitor se identificasse com o herói/narrador. Este era uma pessoa comum que se via subitamente no caminho do vampiro, qualquer leitor estava apto a ser a próxima vítima. Drácula era um estranho, um estrangeiro, um nobre que vive isolado em seu castelo, situado nos Montes Carpátos na Europa Oriental, enquanto o grupo que o combate vive no mundo urbano e moderno, na Inglaterra vitoriana, em contato com as inovações científicas. A narrativa de Stoker torna o vampiro um monstro, o leitor deseja e torce por sua destruição, enquanto a narrativa de Rice torna o vampiro simpático despertando a afeição do leitor. Ele não é mais um monstro, ele é o herói da história, é um ser humano que sofre e tem sensibilidade.

Os vampiros de Rice, nas *Crônicas Vampirescas*, são parte da sociedade, eles levam o leitor através dos tempos contando suas histórias. Mesmo precisando sugar o sangue dos humanos para sobreviver; eles não despertam mais repulsa no leitor, que não deseja mais sua destruição como desejava a de Drácula, mesmo o mais antipático tem alguma característica positiva que o torna sedutor e charmoso. (JARROT, 1999).

Como adaptação cinematográfica, *Bram Stoker's Dracula* (título original em inglês) foi dirigido e produzido por Francis Ford Coppola[21] e foi lançado nos cinemas canadenses e norte-americanos em 13 de novembro de 1992. O trabalho do roteirista James V. Hart fez com que o filme passasse a ser tratado como a mais fiel adaptação do romance de Bram Stoker. Dois anos mais tarde, em 11 de novembro de 1994, foi lançado *Interview with the vampire* (título original em inglês), dirigido por Neil Jordan[22] e baseado no romance homônimo da escritora Anne Rice, que também escreveu o roteiro para a adaptação de seu livro para as telas. Os dois filmes, considerados grandes sucessos de bilheteria[23], – o que automaticamente pressupõe sucesso de público – são baseados em adaptações bem construídas de romances literários para as telas do cinema. Por conta disto, gostaríamos de discutir brevemente a questão da adaptação cinematográfica.

Desde o surgimento da narrativa clássica do cinema, com o diretor D. W. Griffith em *O nascimento de uma nação*[24] (1915) adaptação do romance de *The Clansman* de Thomas Dixon Jr., o cinema se utilizou da literatura como provedora de seus roteiros. Para termos uma idéia melhor basta observarmos as seguintes estatísticas apontadas por Seger (2007): ela afirma que 85% dos vencedores do Oscar de Melhor Filme são adaptações; 45% dos produzidos especificamente para TV; além de 83% de todas as minisséries. Apesar de serem números que impressionam, as adaptações sempre foram alvo de controvérsia. Em geral, ao término do filme somos tomados pela sensação de que o livro foi melhor. Contudo, o erro inicial é visível no próprio significado da palavra. Em todos os dicionários que procuramos, o conceito de adaptação é o mesmo: mudar, transformar em algo diferente do original, modificar. Para Garanta (2007), a adaptação deve recriar, deve fazer nascer um novo objeto filmado, de um objeto escrito.

São gastos milhões para transformar as palavras de um livro em imagens. Uma adaptação tem um custo alto, é um projeto pelo qual se paga duas vezes; primeiro os direitos ao autor e depois a construção e escrita do roteiro, sendo este um processo complexo e, muitas

---

[21] Francis Ford Coppola é diretor e produtor norte-americano, indicado e ganhador de uma série de prêmios. Seus maiores sucessos são: a trilogia "O Poderoso Chefão" (1972, 1974 e 1990); "Apocalipse Now" (1979) e "Drácula de Bram Stoker" (1992), além de inúmeras outras obras.

[22] Neil Jordan é diretor, escritor e produtor irlandês. Seus filmes mais expressivos são "A companhia dos Lobos" (1984), "Traídos pelo Desejo" (1992) e "Entrevista com o vampiro" (1994).

[23] *Drácula*... teve um custo estimado em 40 milhões de dólares e uma arrecadação mundial de mais de 215 milhões de dólares, cerca de 437% de lucro. (Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0103874/>). Já *Entrevista*... teve um custo estimado de 60 milhões de dólares e uma arrecadação mundial de mais de 223 milhões, cerca de 270% de lucro. (Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0110148/>).

[24] O filme é um longa-metragem que traz uma história fluída com começo, meio e fim, trilha sonora, montagens e enquadramento que fazem o espectador acompanhar e entender que a história que está sendo contada ocorre numa cadeia de causalidades e conseqüências, que organiza a narrativa e dá sentido ao que está sendo visto.

vezes, moroso. (SEGER, 2007). Some-se a isto o fato de que cada leitor imagina o cenário e os personagens a sua maneira, baseado em seus critérios e na descrição do autor. No filme existe uma equipe de produção, que é quem decide como devem ser os ambientes, as cenas, quem devem ser os atores – normalmente estrelas do momento para atrair o público e que nada tem em comum com o personagem do romance –, tudo de acordo com seus próprios critérios, muitas vezes comerciais e que, em geral, estão em desacordo com o que foi idealizado pelo leitor. Claro que o sucesso depende da qualidade da adaptação.

Um exemplo esclarecedor? Observemos o caso de *Entrevista com o vampiro*: no livro, o protagonista Louis de Pointe du Lac é descrito com os cabelos pretos e cacheados, enquanto no filme o personagem é representado pelo ator Brad Pitt usando cabelos louros e lisos. Outra personagem, a vampira criança Claudia, tem 05 anos de idade no livro e no filme é representada pela atriz Kirsten Dunst com cerca de 10 anos. O motivo das mudanças? Em nossa opinião, o encaixe de atores que provavelmente o diretor acreditava serem mais relevantes ao papel como também a dificuldade para um ator nesta idade representar uma criança vampiro com a complexidade da personagem.

O que não podemos esquecer é que literatura e cinema são linguagens diferentes e nisto reside a dificuldade em fazer uma transposição fiel de uma obra escrita para as telas. Outro problema costuma ser o tamanho: como transformar um livro de 500, 1000, 2000 páginas em um filme com cerca de 2 a 3 horas de duração? Torna-se inevitável que sejam feitos cortes, reduções, supressões, condensações e/ou modificações.

Os roteiristas normalmente excluem descrições longas de ambientes ou paisagens, reflexões abstratas dos personagens ou transformam dois, três personagens em um só, fundindo suas características num só personagem de igual ou maior importância na trama fílmica. E tão importante quanto isto, as descrições de ambientes, cenários, roupas, paisagens, detalhes como mobílias e ornamentos, em geral, estão na cena do filme como estão no livro. A diferença é que são mostradas junto com o personagem, no desenrolar da cena; ao serem retirados da imaginação do leitor para serem postas a ver ao espectador, podem passar despercebidas pela velocidade própria da imagem em movimento, ou ainda, em casos como o do filme *Drácula* (1992) ganhar requintes inimagináveis[25] durante a leitura do livro.

O tempo também é diferente; é raro lermos um livro ininterruptamente: vamos lendo aos poucos e refletindo sobre ele. O filme tem um ritmo próprio, mesmo que foque em detalhes importantes para a compreensão da história narrada. Como nos lembra Seger (2007),

[25] O filme de Coppola ganhou três *Oscars* em 1993, entre eles o de Melhor Figurino (os outros foram Melhor Maquiagem e Melhores Efeitos Sonoros) e foi indicado para Melhor Direção de Arte por seus cenários.

os detalhes são dados por meio das imagens e em segundos mostram o que no livro é descrito em várias páginas como ambientes, indumentária, aparência física. Ao mesmo tempo, podemos apreender de uma só vez o tema central, os personagens envolvidos e suas características, ao contrário do livro, que pode apresentar cada um destes elementos em diferentes capítulos. Tendo em vista estas questões podemos afirmar que, por mais fiel que uma obra cinematográfica tente ser ao livro, a fidelidade total jamais será possível. São suportes diferentes e formas de exposição, circulação, apropriação e narrativa diferenciadas.

CAPÍTULO II. *DRÁCULA DE BRAM STOKER*

Bem vindo à minha casa. Entre por sua vontade. Vá embora em segurança e deixe um pouco da felicidade que traz. (Drácula, 1897)

2.1 DO MITO LITERÁRIO AO MITO CINEMATOGRÁFICO

A importância de discutir *Drácula* de forma mais demorada é o fato de ele ter sido o estereótipo final do vampiro. Quando pensamos nestas criaturas, a imagem que nos vem é a do conde transilvano, ele se tornou um mito. Mas definir o conceito de mito é uma tarefa complexa Existem vários mitólogos e estudiosos que definem mito à sua maneira, nem sempre de formas concordantes. Contudo, para Jabouille (1994),

> Os mitos são entidades culturais dinâmicas, possuidoras de uma atividade própria e característica. Não admira, pois, que, ao longo dos anos, evoluam e se adéqüem, em cada momento, às exigências do homo sapiens, seu criador e, simultaneamente, seu utilizador. As alterações políticas, sociais, econômicas e morais que se têm verificado nos últimos anos confirmam a importância do mito no cotidiano e a sua perenidade, sensível ou latente, como elemento referencial ou como instrumento atuante e culturalmente caracterizador. (JABOUILLE, 1994. p. 9).

O mito está sempre se atualizando, se recriando. Ele pode ser uma narrativa, uma idéia, uma imagem, permanecendo vivo; em alguns momentos pode estar até mesmo adormecido, pode surgir numa erupção violenta e construtiva, como acontece atualmente com o interesse das várias mídias e do público pelos vampiros. Interesse este que se traduz pela quantidade de livros, filmes cinematográficos, séries televisivas, quadrinhos, etc. que têm o vampiro como personagem. Mircea Eliade (1963) considera que a sociedade moderna continua impregnada de mitologia. Algumas criações artísticas midiáticas apresentam versões modernas dos personagens mitológicos, lutas entre bem e mal, mitificação de personalidades, cultos e rituais que permanecem. De acordo com ele, os mitos nas sociedades tradicionais eram passados de geração em geração de forma oral. Entretanto,

> [...] a prosa narrativa, especialmente o romance, ocupou, nas sociedades modernas, o lugar da recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Mais ainda, é possível destacar a estrutura mítica de certos romances modernos, é possível demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e personagens mitológicos. (ELIADE, 1963. p. 159)

A necessidade de ler estes romances – poderíamos acrescentar os filmes e as séries, adaptações destes mesmos romances – e o desejo de transportar-se para estas histórias e narrativas em mundos e universos desconhecidos, demonstra nosso desejo pelos mitos. Eles contêm seres humanos extraordinários, sagrados ou sobrenaturais. Outra propriedade do mito, de acordo com Bilger (2002) é sua busca por coesão na tentativa de fornecer respostas para os diferentes níveis de problemas, sendo que ele desenvolve o ponto mais alto da função

simbólica, mantendo nosso interesse e compreensão. Através de mitos, a própria realidade é fantástica, torna-se parte do mesmo processo que cria o cinema fantástico sendo sentida e vivida como tal. O fantástico teria a função de possibilitar a livre expressão de temas considerados tabus, os quais aparecem transformados numa roupagem sobrenatural. É o caso da mordida do vampiro em sua metáfora para o ato sexual.

> O mito do vampiro no cinema se situa completamente, sem ambigüidades, dentro do cinema fantástico que, por definição em suma, faz apelo aos mitos. [...] A tradição mitológica do vampiro no cinema se desenvolveu em parte por se fundir tematicamente com as estruturas propriamente fantásticas, de outra porque é acompanhada de um conjunto de signos que nos fascinam, que fazem parte de gestos e objetos rituais: atração/repulsão, penetração/aspiração, caninos/estacas, capa/caixão, vermelho/negro. (BILGER, 2002. p. 95)

Através dos mitos são representados os conceitos de grandeza, bem e mal, força, entre outros. A criação das figuras mitológicas demonstra a tendência humana de justificar aquilo que não entende. O desejo de driblar a morte, o tempo, o desejo de imortalidade, nisto consiste uma das facetas dos mitos vampíricos atuais, numa demonstração da preocupação do homem moderno com o envelhecimento, a finitude. Ao contrário de outras criaturas, o vampiro vive entre nós mostrando-se incessantemente “em filmes, livros, quadrinhos, desenhos animados e até pelas ruas das cidades, personificados nos jogadores de RPG[26]. Ele é um ser plenamente adaptado ao século XXI, reconhecido, aceito e, até mesmo, venerado.” (ARGEL; NETO, 2008. p. 13). Sua imagem já não causa mais repulsa; desperta simpatia, desejo de ter seus poderes, suas vantagens, ele faz parte de nosso imaginário. Nessa nova imagem, construída pela literatura e pelo cinema, é possível identificar os valores e sentimentos, sonhos e fantasias e expectativas dos atores sociais que são transmitidos em um dado tempo, visto que fazem parte do cotidiano, da realidade vivenciada. "O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e que queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação" (PESAVENTO, 2005. p. 88), ou seja, o *imaginário*, palavra que como substantivo, é bastante abrangente, comportando uma série de conceitos:

> [...] fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não verificável, mito, romance, ficção [e outras que fazem parte do imaginário do homem ou de uma cultura.]. Fazem parte do imaginário as concepções pré-científicas, a ficção científica, as

[26] Role playing game: um tipo de jogo em que os jogadores assumem os papéis de personagens e criam narrativas em conjunto, interativamente.

> crenças religiosas, as produções artísticas que inventam outras realidades (pintura não-realista, romance, etc.), as ficções políticas, os estereótipos e preconceitos sociais, etc. (WUNENBURGER, 2007. p. 7).

O termo "imaginação", do qual deriva a palavra "imaginário", foi apropriado pelas ciências sociais que o retirou do campo da quimera e do irreal ao qual pertencia dentro do "domínio das artes, [e] irrompia agora num terreno reservado às coisas sérias e reais." (BACZKO, 1985, 296);

> O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o 'verdadeiro' e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação do ser e parecer. Não será este o verdadeiro caminho da História? Desvendar um enredo, desmontar uma intriga, revelar o oculto, buscar a intenção? (PESAVENTO, 1995. p. 24)

Todas as construções coletivas de interpretação e organização social a partir de símbolos e representações podem ser entendidas como imaginário social, visto que "o imaginário social se expressa por símbolos, ritos, discursos e representações alegóricas figurativas". (PESAVENTO, 1995. p. 24). O estudo do imaginário é de vital importância como elemento da construção e da organização da produção historiográfica para o entendimento do período onde determinada imagem ou representação imaginária está inserida, seja num dado tempo ou numa dada sociedade.

O romance *Drácula* surge na Inglaterra em plena Revolução Industrial e foi divulgado quase ao mesmo tempo em que o cinematógrafo. Contudo, sua primeira adaptação para as telas surge cerca de 30 anos depois de seu lançamento – ainda assim, numa versão não autorizada que gerou polêmica. Houve filmes anteriores sobre vampiros[27], mas a maior parte eram curtas-metragens e foram inexpressivos.

Nosferatu, eine symphonie de garuens, título original em alemão, é o primeiro filme baseado no livro *Drácula de Bram Stoker*[28]. Foi produzido pela Prana-Film, tendo como diretor Friederich Wilhelm Murnau e como roteirista Henrik Galeen. Foram alterados: o título; o local da ação para Bremen, na Alemanha ao invés de Londres, na Inglaterra; os

---

[27] The vampire coast (1909); The vampire (1913); The vampire's trail (1914); The kiss of a vampire (1916) – as informações relacionadas aos filmes mencionados podem ser encontradas em: <http://www.imdb.com/>.

[28] O filme foi lançado em Berlim em março de 1922. Um folheto publicitário chegou às mãos de Florence Stoker, viúva de Bram Stoker que solicitou a Sociedade Britânica de Autores a destruição do filme e das cópias. A razão é que a Prana-Film, produtora alemã baseou a história no livro de Stoker, mas não pagou direitos nem solicitou permissão para usá-lo. O processo durou anos, porém a viúva de Stoker ganhou. Somente após sua morte no final dos anos 30 algumas cópias, que estavam nos Estados Unidos com o título *Nosferatu the vampire*, passaram a ser exibidas.

nomes dos personagens principais e a aparência do vampiro. No livro de Stoker, o personagem é descrito como um velho de cabelo e longo bigode branco, lábios vermelhos e dentes brancos e afiados. Murnau fez seu Conde Orlock – interpretado pelo ator Max Schreck – uma "figura monstruosa, com traços exagerados – careca e com as unhas das mãos longas feito garras. Suas duas presas, em vez de serem caninos alongados, saíam do centro da boca, como os dentes do rato." (MELTON, 2003. p. 590). Foi produzido e lançado em 1922 numa Alemanha que sofria as sanções dos vencedores após sua derrota na Primeira Guerra Mundial. Ele faz parte do movimento artístico e cinematográfico que ficou conhecido como "expressionismo alemão". As obras produzidas neste período ficaram notórias por serem uma expressão dos sentimentos dos produtores que encontraram eco na população angustiada por uma nação em crise cultural, econômica e política. Além da atmosfera sombria, o que dominava os filmes expressionistas eram os monstros, criaturas deformadas e ameaçadoras, sendo o Conde Orlock o monstro mais importante do cinema alemão. (CÁNEPA, 2006).

Apesar de ser considerado um filme clássico, *Nosferatu* não contribuiu para a disseminação de Drácula no cinema. Isso foi conseguido por *Drácula*, de Tod Browning, o qual foi lançado em 1931 com o ator Bela Lugosi como o conde. A Universal Pictures comprou os direitos de filmagem da obra, tornando-o a primeira adaptação oficial do romance de Bram Stoker. O marco do vampiro no cinema e o primeiro do cinema sonoro, *Nosferatu* (1922), era mudo. Bela Lugosi, com forte sotaque húngaro e vestido com roupa de gala e uma capa preta – capa e roupas suas –, criou a imagem definitiva do conde, se tornando um estereotipo para todos os outros filmes baseados em Drácula. Lugosi acrescentou também o erotismo do vampiro, sua sedução e sua mordida sendo uma metáfora para o ato sexual que não podia ser representado devido a uma série de códigos de moral e conduta como o Código Hays, criado nos anos 1930. Sua criação se deveu a uma série de escândalos envolvendo atores e cenas consideradas impróprias, como sexo e nudez nos filmes dos anos 1920. O código obrigava os filmes a passarem por uma revisão antes da distribuição para que fossem julgadas cenas com muita violência ou sexo, o que "[...] obrigou as estúdios a desenvolver técnicas de ambigüidade em suas representações, especialmente de assuntos sexuais. Os espectadores mais 'sofisticados', familiarizados com as convenções de representação, aprenderam a imaginar os atos de conduta imprópria, [...]" que haviam sido excluídos. (MATTOS, 2006. p. 92). O vampiro se tornou sedutor, charmoso, encantador para sua vítima, que ia de bom grado a seu encontro.

Na década de 1940 os filmes de terror, que eram as principais produções da Universal, com suas múmias, *Frankenstein* e *Drácula*, perderam terreno para o terror de verdade que

estava ocorrendo na Europa, em meio aos bombardeios da Segunda Guerra Mundial. (PRIMATI, 2002). Os monstros temidos agora eram mutantes gerados pela radiação das bombas nucleares, invasores comunistas ou de outro planeta[29]. Esses assustavam muito mais que lobisomens, múmias ou vampiros. Em 1950 a Universal Pictures vendeu seus direitos de filmagem para a Hammer Films, uma produtora inglesa, que reavivou o interesse pelos vampiros. Em 1958 a Hammer lançou o filme *Drácula*, com o ator Christopher Lee interpretando o Conde. O filme é em cores e, pela primeira vez, é apresentado o vampiro com os olhos vermelhos. Esta é a única alteração no filme, já que o vampiro continua sendo o vilão da história, o anti-herói, um ser malévolo que precisa ser destruído. Em 1966, Christopher Lee viveu novamente o vampiro em *Drácula, o Príncipe das Trevas*, uma continuação do anterior, de 1958. Neste filme ele não fala, apenas gesticula e mostra as presas. No ano de 1979, houve uma das últimas refilmagens de *Drácula* com o ator Frank Langella como o conde transilvano. Conforme Melton (2003), a grande diferença desta versão é a relação das personagens femininas com o vampiro, que gira entre a sexualidade e horror. Sem conseguir dominar as jovens Lucy e Mina pela força, ele as domina pela paixão e sensualidade, tendo inclusive uma cena em que o vampiro faz mais do que "encenar" [30] o ato sexual com a mordida. Os outros aspectos, entretanto, continuam os mesmos. Nestes filmes há uma clara dicotomia do bem contra o mal, a luz contra a escuridão, e este estereótipo dos vampiros, baseado na obra de Bram Stoker e consolidado no primeiro filme oficial em 1931 só iria mudar com o lançamento do livro *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice, em 1976, com adaptação em 1994. A partir daí, os filmes mudariam a maneira de apresentar o vampiro, até mesmo o Conde Drácula. Na década de 1990 foram produzidos para o cinema e para a televisão, cerca de 50 filmes com vampiros no enredo. Não discutiremos aqui a qualidade deles, mas se considerarmos correta a informação da Revista Set (1993), o despertar dos mortos-vivos no cinema se deveu ao sucesso de *Drácula* (1992). Fazendo uma retrospectiva, percebemos que houve uma produção regular e constante de filmes sobre vampiros, eles estão presentes em todas as décadas[31], em maior ou menor proporção[32], mas sempre estiveram presentes no imaginário ocidental através do cinema.

---

[29] Não esqueçamos que estamos falando de produções feitas em Hollywood nos Estados Unidos.

[30] Numa das cenas finais, Drácula ao seduzir Lucy (neste caso Mina e Lucy tiveram seus papéis invertidos) além de mordê-la, faz sexo com ela, a idéia é implícita na cena que deixa transparecer claramente o ato.

[31] Sugerimos a consulta deste sítio: < http://public.wsu.edu/~delahoyd/vampirefilms.html>; ele apresenta uma lista interessante de filmes por título e classificados por décadas.

[32] Não caberia no escopo de nosso trabalho mencionar todos logo, aqueles comentados são os que julgamos mais pertinentes à nossa temática.

Enquanto Hollywood nos anos 1990 está cada vez mais ligada aos efeitos especiais gerados por computador com o uso da tecnologia gráfica impulsionando os filmes, cada vez mais dependentes da informática, Coppola segue contra a corrente utilizando efeitos antigos que são produzidos de forma manual com alçapões, jogos de espelhos, de câmeras, como no cinema anterior à computação gráfica, quando tudo era feito com truques de ilusionismo e de mágica, desde os filmes de Mèlies.

Segundo Vanoye (1994), o cinema considerado "da modernidade" rompe com alguns aspectos do cinema clássico através de finais abertos ou ambíguos, personagens em crise, citações diretas ou indiretas dentro dos filmes, homenagens aos estilos e ao próprio cinema de Hollywood. Coppola faz isto no decorrer de todo o filme como uma grande homenagem ao personagem que afirmou o gênero *terror* no cinema e, em contrapartida, o próprio cinema, tanto quanto a simbologia ligada ao sangue, mantém o vampiro vivo no imaginário juvenil contemporâneo.

No início do filme, Drácula, em uma belíssima armadura vermelha – numa forma que Coppola usou para dar uma nova roupagem à tradicional capa preta e vermelha exteriorizando o vermelho como representação da ligação com o sangue – deixa seu castelo para acompanhar seu exército na batalha contra os turcos otomanos. Para mostrar a cena da luta foram utilizadas maquetes para representar o exército. Toda ambientação é em vermelho, numa simbologia ao sangue derramado, daí em diante, tudo que se refere a Drácula no filme é feito em tons de vermelho. (0:01:46). No final deste ato que encerra o prólogo, toda capela onde jaz o corpo de Elisabeta está coberta de sangue dando o tom e reforçando a tensão dramática da cena, pois este é o momento em que Drácula se torna um ser das trevas. (0:05:36).

A próxima parte do filme inicia em Londres, indicando o ano de 1897. Aqui vemos uma homenagem inserida por Coppola ao lançamento do romance de Bram Stoker, que foi neste mesmo ano. Uma referência sutil, mas perceptível aos mais atentos. Após ser incumbido por seu empregador de viajar à Transilvânia com a missão de levar ao misterioso conde Drácula documentos para assinatura, Jonathan Harker vai ao encontro de sua noiva, Mina Murray, para despedir-se. Na cena seguinte, ele está em um trem a caminho da Transilvânia – este também uma maquete. (0:08:15) – tendo em mãos um bilhete do conde, que lhe deseja boas vindas. Enquanto faz a leitura, vemos ao fundo, pela janela, os olhos de Drácula sobrepostos no céu demonstrando que, a partir do momento em que entra nos domínios de Drácula, ele é observado. Mais uma vez todo o ambiente é retratado em tons de vermelho. Tudo que é ligado a ele é vermelho, escuro, sinistro. Tem uma atmosfera angustiante e assustadora.

Coppola traz uma série de homenagens e referências a outros filmes, gêneros cinematográficos e eventos marcantes. O castelo na Transilvânia é inspirado no filme *A bela e a Fera*, do cineasta francês Jacques Couteau. Em nossa opinião, não somente a morada de Drácula na Transilvânia, como todo o filme é fruto da inspiração neste conto de fadas, como veremos adiante.

Chegando ao castelo, Jonathan é recebido por Drácula, mas sua sombra se aproxima antes, o acompanhando sempre e parecendo ter vida própria, (0:12:56;0:18:00) numa clara referência a *Nosferatu*, de Murnau (1922). Após ser vampirizada, Lucy, em sua tumba e já uma morta-viva, é confrontada por Van Helsing, que a obriga a voltar ao caixão para decapitá-la. Ela deita e levanta novamente para vomitar sangue na roupa do caçador como Regan faz com o padre em *O exorcista* (1973).

Após vampirizar Mina, Drácula foge para se refugiar em seu castelo. Ao chegar ao Passo do Borgo, passagem para a Transilvânia, há uma perseguição feita por Jonathan, Quincey e Arthur à carroça onde esta o conde. Toda esta seqüência tem um ritmo e uma trilha sonora típicas dos clássicos de faroeste das décadas de 1940 e 1950.

Stoker fala em seu livro de todas as maravilhas modernas e avanços da ciência como máquinas de escrever, fonógrafos, taquigrafia e transfusões de sangue, mas, não menciona o cinematógrafo. Esta lacuna é preenchida no filme quando um Drácula impressionado tendo Mina como companhia assiste uma exibição do cinematógrafo e exclama: “Estarrecedor. Não há limites para a ciência” ao que Mina responde: “Como pode chamar isso de ciência?” (0:51:37). Mina, como parte da sociedade burguesa intelectual do período, despreza o cinematógrafo, o divertimento de feira. Enquanto eles conversam, na tela são exibidos os primeiros filmes dos irmãos Lumière.

Por todos estes pontos apresentados, consideramos a obra de Francis Ford Coppola um marco do cinema dos anos 1990. A forma como ele modificou o foco narrativo do romance de Stoker e produziu o filme o tornou memorável. Em nosso entendimento, é a confirmação da opinião de Lipovetsky (2009), de que precisamos ver com outros olhos as produções de Hollywood, pois apesar de ser uma indústria cinematográfica, voltada para a comercialização, objetivando o lucro, há diretores capazes de produzir grandes obras cinematográficas como, em nossa opinião, é o caso de Coppola.

2.2 DO MEDO DA IDADE DAS TREVAS AO ROMANTISMO ARISTOCRÁTICO

Ao publicar seu livro em 1897, certamente Bram Stoker não tinha idéia do sucesso que ele alcançaria, tornando-se o mito fundador do vampiro moderno, o estereótipo usado desde o momento de sua apropriação pelo cinema. Com efeito, foram feitas inúmeras adaptações do romance, no entanto demorou quase um século para uma delas ser tomada como fiel à sua narrativa. O título da película, *Drácula de Bram Stoker* (1992) já deixa entrever a intenção da produção, da mesma forma que *Entrevista com o vampiro* (1994), que além de ser uma adaptação fiel à obra, teve seu roteiro escrito pela própria autora do livro.

De acordo com Rondeau (1993), o diretor só aceitou fazer o filme por ter um roteiro fiel ao livro e seus personagens, escrito por James V. Hart, o que chamou sua atenção imediatamente. Esta adaptação chegou às suas mãos pela atriz Winonna Rider, que acabou por interpretar a jovem Mina Murray. Coppola (1993) já havia lido o romance, considerando-se um apaixonado por ele e, após assistir inúmeras das adaptações feitas, diz não ter conseguido identificar muitos pontos em comum com a obra literária. Em seu esboço Hart incluiu um prólogo que dá o efeito final de realidade e fixa a idéia que Stoker apenas sugeriu: Drácula foi uma pessoa real.

O filme inicia com um narrador em *off* nos situando no ano de 1462, informando que Constantinopla havia sido tomada, abrindo caminho para os turcos otomanos que estavam às portas da Europa ameaçando o mundo ocidental, e que o príncipe Dráculea[33] iria para o campo de batalha defender a cristandade. Em seguida, mostra Drácula se despedindo de sua noiva, Elisabeta, que aguardaria seu retorno. Enquanto estava em guerra, os turcos otomanos enviaram uma flecha ao castelo informando, falsamente, a morte de Drácula. Elisabeta, inconformada, se suicida atirando-se do alto da torre no rio que cerca o castelo.

A seqüência da cena mostra o retorno de Drácula da batalha que entrando no castelo se depara com seu corpo estendido no chão da capela e cercado pelos padres ortodoxos[34] que lhe dizem que por ter se suicidado sua alma não tem direito ao descanso eterno. Furioso, Drácula renuncia a Deus – a quem servia – e crava sua espada na cruz que jorra sangue. Ele toma uma taça e bebe proferindo a famosa frase do romance "o sangue é a vida", retirada de uma passagem bíblica[35]. Toda esta passagem é interpretada pelo ator Gary Oldman (Drácula) falando em romeno. A partir daí, ele é amaldiçoado e condenado a viver nas trevas. Vemos,

---

[33] Draculea (filho do dragão) vem de Dracul (dragão) em romeno. Dracul era o pai de Drácula, nomeado cavaleiro da Ordem do Dragão pelo imperador do Sacro Império Romano do Oriente Sigismundo no século XV, sendo um título nobre, passou para seu filho, Vlad Tepes que ficou conhecido como Draculea ou Drácula. Stoker se interessou por este nome porque *dracul* pode ser tanto dragão, quanto demônio em romeno, conforme seu uso.

[34] A Igreja Católica Ortodoxa Grega é que dominava o Oriente, com alguns ritos e costumes diferentes da Igreja Católica Apostólica Romana no Ocidente de quem se separou no século XI.

[35] Deuteronômio, 12:23 porém, na passagem *Iavé* – o deus hebreu – proíbe que o sangue seja bebido.

portanto, uma série de informações que corroboram a idéia que o vampiro e o homem são um só personagem. As cenas iniciais demonstram um acontecimento histórico encontrado em todos os livros, a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, que ocorreu em 1453 e marcou o fim da Idade Média e o inicio da Moderna, conforme a periodização convencional no Ocidente criada pelo alemão Christoph Keller. (GLÉNISSON, 1977. p. 42). Hart, nos primeiros cinco minutos do filme[36], fez mais do que incluir um prólogo na história, ele incluiu a justificativa para a maldade do vampiro e mistura a história real do príncipe Draculea (personagem histórico real) com a do conde Drácula (vampiro fictício).

Conhecido por Vlad Berasab, Vlad *Draculea* ou Vlad Tepes, ele foi um príncipe da Valáquia, distrito da Romênia, durante o século XV. Bram Stoker usou sua história pra inspirar seu personagem. Seu pai, também Vlad, foi nomeado cavaleiro da Ordem do Dragão, pelo imperador do Sacro Império Romano do Oriente, Sigismundo. Daí vem o nome *Dracul* (dragão em romeno); seu filho, Vlad Tepes, ficou conhecido por *Draculea* (filho do dragão). O apelido Tepes, veio mais tarde, fruto de sua forma preferida de tortura: a empalação, que mantinha suas vítimas em uma lenta agonia por horas até a morte. Ficando assim conhecido como Vlad Tepes ou Vlad, o Empalador. Era sanguinário mas, obviamente, não era um vampiro. A fama de Drácula atravessou a Europa 400 anos antes do livro de Stoker, através dos manuscritos alemães, eslavos e turcos e sua imagem de sanguinário e cruel foi difundida por toda a Europa pelos alemães, principalmente, ressentidos pela política nacionalista de Vlad. Esta os reprimia e matava por serem comerciantes estrangeiros enquanto fortalecia a economia regional dos próprios romenos. Como vingança, eles pintaram-no como o próprio demônio por toda a Europa. Estes manuscritos disseminaram sua fama de governante cruel e diziam que Drácula, para comer o pão, molhava-o no sangue de suas vítimas. Existem inúmeras histórias sobre Drácula contadas pelos alemães. Um dos manuscritos[37], traduzidos pelo historiador Raymond McNally conta o seguinte:

> [...] Meninos e adultos de várias procedências foram enviados à Valáquia a fim de aprender a língua e outros usos. Drácula mandou preparar uma armadilha para eles. Deixou que todos se reunissem numa sala e mandou queimá-los. Eram quatrocentos na sala. (confirmado por fontes romenas). [...] Uma vez tomou um caldeirão com duas alças e pôs sobre ele andaimes com pranchas e nelas mandou fazer buracos, de modo que as cabeças dos homens pudessem passar por eles. Então ateou fogo embaixo e pôs água no caldeirão para ali ferver os homens. Mandou empalar

[36]O livro, por sua vez, inicia com Jonathan Harker escrevendo em seu diário, anotando seus pensamentos, suas impressões e já seguindo seu destino em direção aos Cárpatos para encontrar com o nobre Drácula e finalizar a compra de propriedades em Londres, para onde ele supostamente pretende se mudar.

[37] Manuscrito nº 806 da Biblioteca do mosteiro de St. Gall, na Suiça.

> também outros homens e mulheres, jovens e velhos. [...] (Manuscrito nº 806 in: MCNALLY E FLORESCU, 1975:195-196)

No Concílio de Mântua em, 1459, o papa Pio II lançou uma cruzada para deter o avanço turco sobre o território europeu, o qual era um perigo para a cristandade. De acordo com McNally e Florescu (1975:54-67), somente o príncipe da Valáquia, Drácula, atendeu ao seu pedido. Suas razões para atender o pedido foram além da proteção à cristandade, pois sua rivalidade com o sultão Mehmed II era antiga. Durante o ano de 1462, Drácula executou uma série de manobras para expulsar o exército turco de seu território obtendo várias vitórias. Suas táticas de guerra assustaram o sultão.

> Os turcos chegaram finalmente a Tirgoviste[38] mas não encontraram homem ou gado, comida ou bebida. [...] Por toda parte os poços estavam envenenados. [...] A umas tantas milhas ao norte, o sultão foi surpreendido por um espetáculo ainda mais desolador: numa estreita garganta de cerca de um quilômetro e meio ele encontrou uma verdadeira "floresta de cadáveres empalados, talvez 20.000 ao todo." O sultão examinou o que restara de homens, mulheres e crianças, sua carne devorada pelos corvos que faziam ninhos em seus crânios e entre suas costelas. Entre eles o sultão encontrou os cadáveres de prisioneiros que Drácula havia conservado desde o início da campanha no inverno anterior. [...] Era uma cena horrível o bastante para desencorajar até mesmo o mesmo o homem mais frio. [...] "mesmo o sultão, tomado de pasmo, admitiu que ele não poderia tomar a terra de homem que faz tais coisas, e acima de tudo lida com seus súditos desse modo. Um homem capaz de fazer tais coisas seria capaz de coisas mais terríveis!" O sultão deu então ordens de retirada para a maior parte das forças turcas, e pôs-se em marcha para o leste em busca de um porto no Danúbio onde sua frota havia ancorado. (MCNALLY e FLORESCU, 1975. p. 63)

A batalha para qual Drácula se encaminha no prólogo de Coppola faz referência a este período. Por outro lado, na Romênia atual Drácula é visto como um herói por conta, justamente, de sua política nacionalista que pretendia proteger os interesses econômicos dos romenos. De acordo com McNally e Florescu (1995), em 1976, o Partido Comunista na Romênia[39] comemorou os 500 anos de Drácula como uma série de festas, inclusive um selo com seu rosto. Para os camponeses locais, o livro de Stoker era desconhecido. Com a abertura política ocorrida com o desmantelamento do bloco socialista, em 1989, o turismo aumentou exponencialmente atraindo fãs de todas as partes do globo. Os moradores locais não gostam da visão de seu antigo príncipe como um monstro, mas aproveitam a onda turística para alavancar a economia da região. Existem diversos roteiros, incluindo visitas ao castelo e a casa onde ele nasceu, e uma série de *souvenirs* que podem ser adquiridas pelos turistas. Apesar de ser conhecido mundialmente pela obra de Stoker e atrair os turistas por suas lendas,

---

[38] Capital da Valáquia.
[39] Território da antiga Transilvânia.

os romenos preferem lembrá-lo por ter sido "[...] um grande patriota e um personagem-chave no desenvolvimento da nação romena." (MELTON, 2003. p. 690), ignorando a visão perpetuada pelo romance e suas inúmeras adaptações cinematográficas.

Na história real, a morte da esposa de Drácula – o personagem histórico – ocorreu realmente, entretanto não foi um ato de amor e sim de autopreservação. Em um dos momentos da guerra que se desenrolou em 1462, Drácula foi cercado pelo exército turco em seu castelo. Um escravo romeno, sem ser visto, atirou uma flecha com um bilhete no castelo informando sobre as ordens para atacar na manhã seguinte, aconselhando-o a fugir. A flecha com o bilhete foi interceptada pela esposa de Drácula que avisou o marido sobre a invasão próxima e, em desespero, disse que preferia morrer a ser prisioneira dos turcos.

> Percebendo o quanto era desesperadora sua situação, e antes de qualquer outra interferência, a mulher de Drácula subiu correndo as escadas e se atirou da torre. Esse ponto do rio [Arges] é hoje conhecido como *Riul Doannei*, rio da Princesa. Essa narrativa trágica é praticamente a única menção à primeira mulher de Drácula. (MCNALLY E FLORESCU, 1975. p. 65)

A forma como foi contada a história no filme deixa claro o conhecimento de Coppola sobre a história real, contudo reforça a dificuldade do público em separar realidade de ficção mesclando os dois. A princesa é real, o suícidio também, porém o motivo e o que se segue é absolutamente inventado criando um efeito que faz o público acreditar que trata-se de uma biografia. A confusão está estabelecida: Drácula é real e é um vampiro.

No desenrolar do filme, vemos Drácula como uma criatura atormentada, cujos atos de crueldade são utilizados na busca de seu amor perdido. Ao encontrar com Jonathan Harker, Drácula vê um retrato de Mina, sua noiva, e descobre que ela é idêntica à Elisabeta, sendo uma nova encarnação de sua amada morta.

> Drácula [ao ver o retrato de Mina, transtornado]: Acredita no destino? Acredita que mesmo os poderes do tempo podem ser alterados por um simples propósito? O homem mais afortunado da Terra é aquele que encontra verdadeiro amor.
> Jonathan: O senhor achou Mina. Pensei tê-la perdido. Nós nos casaremos assim que eu voltar. O senhor é casado?
> Drácula [chorando]: Já fui casado. Parece ter sido há séculos. Ela morreu.
> Jonathan: Sinto muito.
> Drácula: Ela teve sorte. Minha vida, quando muito, é miserável. Ela será uma esposa devotada, sem dúvida. E você, um marido fiel. Venha. Escreva, amigo, para sua firma e para seus entes queridos. Diga que terá o prazer de ficar aqui comigo durante um mês.
> Jonathan: Um mês? Quer que eu fique tanto tempo?
> Drácula: Não aceitarei nenhuma recusa. (0:17:04)

Imediatamente, ele aprisiona seu hóspede e parte para Londres a fim de conquistar – não dominar – Mina, no que tem êxito fazendo-a recordar quem foi. É a humanização do monstro, a maldade justificada que torna a identificação com o espectador imediata: ele não é mais o "monstro", é um sujeito, é uma vítima do destino.

A fórmula não é nova, temos que admitir. Em 1979, o filme *Drácula*, numa adaptação indireta do romance de Stoker, dirigida por John Badham, explorou de forma similar a mesma ideia. Ao conhecer Mina e Lucy, Drácula se apaixona por Lucy e a conquista, desencadeando uma tentativa de fuga dos dois para a Transilvânia. Apesar disso, não fez sucesso, nem causou a mesma empatia, pois não explorou de forma tão direta o romance. Há inúmeras produções sobre Drácula, mas nenhuma delas nos deixa claro de onde ele surgiu, como se tornou um vampiro, qual o seu passado. Nós o vemos somente através da perspectiva dos outros personagens como um monstro, um mal a ser combatido.

O roteiro de James Hart produzido por Coppola respondeu a estas questões utilizando a tragédia. Atualmente a reconhecemos como um acontecimento sinistro, lastimável, que desperta horror, porém sua origem é no teatro grego, em peças teatrais que causavam terror ou piedade através de histórias dramáticas e funestas com personagens ilustres ou heróicos (RUSSEL, 2003). O teatro e o cinema contemporâneos fazem uso dos conceitos de tragédia definidos e elaborados por Aristóteles[40].

A história de Drácula e Mina/Elisabeta é uma tragédia, o vampiro é mostrado como o herói que tem um destino infeliz. Ele é um guerreiro, um príncipe no auge de sua glória e felicidade com sua companheira, até que se torna vítima de uma reviravolta surpreendente. Em meio à sua vitória em combate, perde seu amor, sua alegria é sufocada pelas trevas, às quais ele sucumbe e passa a viver no mundo das sombras, aceitando seu destino e seu fracasso, até que, outra vez, o destino caprichoso intervém lhe dando a possibilidade de resgatar sua amada e sair das trevas, sendo redimido por seu amor. Podemos identificar claramente estes pontos na trama do filme.

Para Aristóteles, de acordo com Russel (2003), a finalidade do espetáculo trágico era a catarse[41], os heróis trágicos deveriam causar no público uma reação de sensibilidade, horror e compaixão por sua situação. Este ponto é a principal alteração nesta obra cinematográfica. Nos identificamos com este homem e seus problemas, por sua natureza tipicamente humana –

---

[40] Aristóteles viveu entre os anos 384 e 322 a.C. na Grécia. Foi um filósofo, discípulo de Platão e tutor de Alexandre, o Grande. Suas obras discorrem sobre os mais diversos assuntos. Neste caso, nos referimos a *Poética*, em que ele descreve os princípios da tragédia e da poesia épica numa análise do teatro na Grécia Antiga.

[41] Para o teatro é o efeito moral e purificador, de extrema intensidade e violência, que traz à tona sentimentos de terror e piedade aos espectadores. Isto lhes permite o alívio ou a purgação destes sentimentos.

não mais puramente monstruosa –, que comete erros e é capaz de amar e ter sentimentos. No *Drácula* de Coppola, após a renúncia a Deus e à Igreja passam-se quatro séculos e a ação é retomada em Londres. Durante estes séculos assumimos que ele viveu sozinho, isolado em seu castelo. Um homem solitário sofrendo por seu amor perdido, desencantado e frustrado que se rende ao seu instinto animal. Ele mostra o lado negro e monstruoso que todos temos, o que é uma catarse para nossos próprios problemas e frustrações. Todo bloco que se passa na Transilvânia tem este tom de dualidade; sua aparência é refinada, mas animalesca. Suas atitudes oscilam entre a civilidade e a brutalidade. Harker desconfia estar vivendo com um ser sobrenatural quando vê Drácula saindo pela parede em frente ao seu quarto, como se fosse um lagarto. Ao retornar, ele é encontrado por seu anfitrião no quarto de sua noiva morta, sendo atacado e seduzido por suas companheiras vampiras. Drácula as repele dizendo que Jonathan está sob sua proteção:

> Drácula: O que estão fazendo? Usurpadoras! Como se atrevem a tocá-lo? Ele me pertence!
> Vampira: Não, você mesmo nunca amou.
> Drácula: Sim, também posso amar. E amarei... amarei... novamente. (0:34:28)

Logo após, uma das vampiras lhe pergunta se não beberão sangue naquela noite. Ele volta à sua brutalidade e lhes entrega um recém-nascido. Sua mudança ocorre ao conhecer. Jonathan Harker lhe dá a esperança de retomar um sentido para sua existência. Embora seu interesse não seja por Jonathan, mas sim por sua noiva, Mina. É por ela que o conde decide destruir seu oponente para reconquistá-la. E a forma que ele encontra para fazer isso é reavivar suas memórias subconscientes de sua outra vida como Elisabeta. As menções à reencarnação e a doutrina espírita são óbvias. Não somente de Elisabeta como Mina, mas também do padre que diz a Drácula que a alma dela está condenada. Ele é visto novamente como Van Helsing, sendo ambos interpretados pelo ator Anthony Hopkins.

A doutrina espírita foi criada por Allan Kardec no século XIX. Os ideais do espiritismo são baseados na ciência, na laicidade e no progresso buscando uma explicação natural para aplicar às crenças religiosas. Um de seus principais alicerces baseia-se na imortalidade da alma e na teoria da reencarnação, segundo a qual o corpo é feito de matéria e composto pela alma, esta imortal, que retorna várias vezes ao nosso mundo em busca de aperfeiçoamento e evolução. De acordo com a teoria, Mina seria uma reencarnação de Elisabeta. Coppola utiliza claramente estes conceitos ou os insinua.

> [O] ideal de ciência experimental, aplicado à religião, é profundamente marcado pelo positivismo: a importância transcendental do método, a ontologia naturalista, a unidade da verdade garantida através da concordância intersubjetiva dos experimentos, a exposição didática das respostas. Nesse primeiro sentido, Kardec foi um homem das Luzes, que criou uma religião altamente relacionada com os ideais de sua época: a laicidade, o progresso e o espírito científico, tendo atraído cientistas e literatos. (LEWGOY, 2008. s.p.)

O papel de Mina é alterado na narrativa cinematográfica, ela descobre sua ligação com o conde, que após encontrá-la nas ruas de Londres a convence a passear com ele. Num jantar, Drácula e Mina – enquanto Jonathan permanece na Transilvânia – bebem Absinto. A ação da bebida, extremamente alcoólica, aliada à influência do conde, a induzem a acreditar que está se recordando de sua vida ao lado dele como Elisabeta, através de recordações antigas que estimulam seu amor por ele. Tudo é mostrado evocando uma atmosfera de sonho - este encontro não existe no livro - confirmando Mina e Elisabeta como a mesma pessoa.

> Drácula: Absinto é o afrodisíaco do ego. A "fada verde" que vive no absinto quer a sua alma. Mas você está segura comigo.
> Mina: Fale-me príncipe. Fale-me de seu país.
> Drácula: O lugar mais lindo de todo o mundo.
> Mina: Sim. Deve ser. Uma terra para além de uma grande floresta cercada por montanhas majestosas, vinhedos exuberantes, flores de tal fragilidade e beleza como em nenhum outro lugar.
> Drácula: Descreveu meu país como se estivesse estado lá.
> Mina: Talvez tenha sido sua voz. Ela é tão familiar, é como uma voz em um sonho, que não consigo identificar. Ela me conforta quando estou só. E a princesa?
> Drácula: Princesa?
> Mina [emocionada]: Sempre há uma princesa com vestidos brancos e seu rosto, seu rosto é um rio. A princesa é um rio de lágrimas de tristeza e um coração partido.
> Drácula[emocionado]: Houve uma princesa. Elisabeta. Era a mulher mais radiante de todos os impérios do mundo. A trapaça humana a tirou de seu antigo príncipe. Ela saltou para a morte, no rio que você descreveu. Na minha língua natal ele é chamado "Rio Princesa". (01:03:54).

Próximo ao final do filme, enquanto os homens estão caçando Drácula através de Londres, ele entra no quarto de Mina – já casada com Jonathan – que, se entregando a ele, se torna sua parceira e tenta salvá-lo daqueles que estão em seu encalço, em vão. O desenrolar da cena e o diálogo entre eles complementam o reencontro romântico estabelecido na cena que descrevemos acima e é um dos momentos cruciais da trama, além de ser mais uma das alterações feitas por Coppola e Hart. No romance de Stoker, ela é forçada a beber o sangue dele e é hipnotizada pra isto, agindo contra sua vontade.

> Drácula entra como névoa, embaixo das cobertas de Mina.
> Mina: Sim, meu amor. Você me encontrou.
> Drácula: Minha vida mais preciosa.

> Mina: Eu queria que isso acontecesse. Agora eu sei. Quero ficar com você pra sempre.
> Drácula: Não sabe o que está dizendo.
> Mina: Sim, agora eu sei. Tive medo de nunca mais senti-lo. Pensei que estivesse morto.
> Drácula [colocando a mão de Mina em seu peito]: Não há vida nesse corpo.
> Mina [assustada]: Mas você está vivo. Está vivo. O que é você? Tenho de saber. Precisa me dizer.
> Drácula: Eu sou um nada. Sem vida, sem alma, odiado e temido. Aos olhos do mundo, estou morto. Ouça. Sou o monstro que os homens querem matar. Sou Drácula.
> Mina [desesperada]: Não. Você matou Lucy! Eu amo você! Deus me perdoe, eu o amo. Quero ser o que você é, ver o que você vê, amar o que você ama.
> Drácula: Mina, para estar comigo você deve morrer para a sua vida e renascer para a minha.
> Mina: Você é meu amor e minha vida, sempre!
> Drácula: Então lhe darei a vida eterna, o amor eterno, o poder da tempestade e dos animais do mundo. Fique comigo e seja minha amada esposa para sempre.
> Mina: Sim, eu ficarei!
> [Drácula após mordê-la, abre um corte em seu peito]: Mina, beba e acompanhe-me na vida eterna. [Enquanto ela bebe, ele se arrepende] Não! Não posso permitir isto.
> Mina: Por favor, para mim não importa!
> Drácula: Será condenada a andar pelas trevas como eu por toda a eternidade. Eu a amo demais para condená-la.
> Mina: Então afaste-me de toda essa morte! [e continua bebendo, finalizando a ligação e o pacto de amor e sangue entre eles]. (01:35:50)

A cena tem mais do que a declaração de amor incondicional, tem uma simbologia, é uma perfeita metáfora para o ato sexual, pois durante a troca de sangue, um fluido corpóreo, ambos agem com regozijo e o êxtase de uma relação sexual. No final do filme, novamente na Transilvânia, o amor de Mina devolve a alma a Drácula, que recupera sua paz espiritual, livrando-a da maldição de ser uma vampira, um ser das trevas. É a redenção pelo amor ou pela virtude, típicas dos romances fantásticos do século XIX.

Anteriormente, mencionamos que o triângulo narrativo é sempre Drácula – o vilão que quer tomar à força Mina Murray/Harker – a noiva, logo, esposa inocente que deve ser protegida pelo marido Jonathan Harker – o herói que luta contra o monstro que ameaça suas vidas. Aqui a estrutura se modificou, não é mais Drácula o intruso, mas sim, Jonathan. Agora é ele o elemento estranho, que atravessa a história de amor secular entre Mina e Drácula e precisa ser afastado; a dinâmica é inteiramente alterada. O vampiro não é mais odiado, já não desejamos sua destruição, como ocorria com o romance e os filmes até este período, agora nos identificamos com ele, e desejamos que Jonathan Harker se afaste para que Drácula tenha seu sonhado final feliz.

Em Drácula, após o confronto com o grupo formado por Jonathan, Van Helsing e os outros homens determinados a destruí-lo, Mina arrasta Drácula debilitado e com uma espada

cravada em seu peito, para dentro do castelo, à mesma capela onde ele encontrou Elisabeta morta. A seqüência final demonstra a mudança da visão narrativa:

> Drácula: Onde está meu Deus? Ele me abandonou. [Mina tenta arrancar a espada cravada em seu peito].
> Drácula: Está acabado.
> Mina: Não. Meu amor. [ela o beija em sua forma monstruosa, vampírica e repete] Meu amor.
> [A capela se ilumina] Ela reflete: Ali, na presença de Deus, eu finalmente entendera como meu amor poderia nos livrar dos poderes das trevas. Nosso amor é mais forte que a morte.
> Drácula [banhado por uma luz sagrada que emana da cruz, volta a ser o príncipe *Draculea*]: Dê-me paz! (01:58:27)

Neste momento, Mina atravessa a espada em seu coração e corta sua cabeça, encerrando a maldição. Há redenção pelo amor, mas não há final feliz. Ficamos com um final aberto, já que não sabemos o que ocorre com Mina após este momento, nem o que acontece com os homens que estão no pátio e haviam tentado matar Drácula. Esta finalização reforça a transformação de uma história de terror em uma história de amor. Já não é mais um filme que provoca repugnância e ódio pelo vampiro, mas sim, empatia e compaixão. Há identificação entre personagem e espectador. Ele deixa de ser o outro a ser combatido e passa a ser o protagonista da trama, um ser mais próximo de nosso cotidiano com noções de moral que já não são tão rígidas por não serem mais uma busca do bem comum, mas de seus desejos individuais.

Nos sensibilizamos com o final da narrativa fílmica, embora não tenha o típico final feliz dos contos de fadas. Vemos a produção de Coppola como uma releitura do conto *A Bela e a Fera*, como mencionamos anteriormente. Perguntamo-nos como Mina, apesar da explicação de sua ligação com Drácula, pode se apaixonar por um monstro que matou sua melhor amiga e deseja destruir seus amigos. Ele é a fera humanizada pelo contato com a sensibilidade da bela e transformado num príncipe por seu amor e respeito com ela. Ao se envolver com Drácula, Mina passa a ver além do monstro.

Mina é uma mulher burguesa típica da sociedade vitoriana do século XIX. É noiva de um procurador, um profissional liberal – Jonathan Harker – e fica hospedada na casa de sua amiga Lucy – uma aristocrata – enquanto o noivo viaja para encontrar o conde. Ela é fascinada pelo ambiente em que vive e vê com naturalidade a forma sensual e lasciva como Lucy se comporta. Em certo momento do filme, ela escreve em seu diário que Lucy não tem papas na língua e age de forma a seduzir os homens, mas que isto é típico da nobreza. Ao conhecer Drácula nas ruas de Londres, ela o repele e ameaça até chamar a polícia, até que ele

se desculpa e se apresenta como o príncipe Vlad de Sakai. Neste momento, seu tratamento muda e ela concorda em conduzi-lo pelas ruas de Londres para ver o cinematógrafo. O súbito interesse de Mina é sintomático do fascínio exercido pela nobreza – uma das chaves para a interpretação da diferença entre o romance e a releitura feita na adaptação, cujo roteiro foi escrito e pensado após a crise dos paradigmas do Iluminismo e das ideologias, como a gerada pela queda do muro de Berlim e o fim do bloco soviético.

De acordo com Mayer (1987), nas modificações ocorridas com a queda do Antigo Regime a nobreza não sumiu simplesmente, eles se adaptaram e assimilaram as idéias e práticas novas sem modificar seu *status* e esta permanência foi permitida pela burguesia emergente, composta por industriais, comerciantes e profissionais liberais que não tinham nobreza de títulos e terras, porém almejavam este *status* tanto quanto a destruição deste regime. Na verdade, eles queriam as posições dos nobres e sua influência política, econômica e social. Mandavam seus filhos a escolas de elites, tentavam casamentos com nobres, títulos de nobreza, condecorações e ascensão à aristocracia. As famílias reais ainda mantinham o poder, absorvendo as novas elites da burguesia, que agiam como seguidores e pretendentes feudais cortejando, assimilando e mantendo os costumes dos nobres e aristocratas que consideravam superiores hierarquicamente. Os burgueses da indústria, das finanças e os profissionais liberais ainda serviam aos aristocratas tentando ganhar seu espaço com concepções contrárias aos ideais que provocaram as quedas das monarquias européias e "continuavam a ser fascinados e seduzidos pela vida esplendorosa da nobreza de cavalaria, [...] imitavam e adotavam, ao invés de desprezar, as formas os hábitos e os tons da vida nobre que ainda dominava suas sociedades." (MAYER, 1987. p.93). Este fascínio é visível em Mina ao analisarmos que Drácula é um nobre, um grande proprietário de terras, um membro da aristocracia privilegiada e invejada pela burguesia.

Durante o período em que é mantido cativo pelo conde, Jonathan se esgueira pelo castelo a procura de uma forma de fuga e entra na velha capela onde se desenrolou o prólogo do filme, agora destruída pelo tempo. Um grupo de ciganos romenos servos do conde estão enchendo caixas com a terra decrépita para enviar à Inglaterra, às propriedades compradas por ele. Este gesto tem um significado, ele precisa viajar em terra natal e isto é uma metáfora para a ligação da nobreza com a terra. Grandes propriedades de terra eram da nobreza e da aristocracia, de fato, o que os diferenciava eram suas imensas propriedades rurais. Na maior parte dos casos, como nos diz Hobsbawm (2008) as elites nobres tinham casas urbanas e imensas casas de campo onde criavam os filhos longe da agitação da cidade e recebiam para festas e acordos políticos num ambiente dominado somente por seus pares.

Mesmo com a ambientação feita no século XIX, podemos perceber a visão do diretor como um reflexo da sociedade do século XX em meio às mudanças que estão ocorrendo. A história se passa entre a Transilvânia - atual Romênia -, a Inglaterra e de volta à Romênia. Há dois pólos bem distintos: a Europa Ocidental e a Oriental. Na primeira, tanto no século XIX quanto no século XX, a civilização predomina, sendo o centro da modernidade e das revoluções industriais, enquanto na segunda o mundo é rural, exótico, estranho. Hobsbawm (2008) afirma que os romenos eram basicamente analfabetos e rurais no século XIX. Nos anos 1990 não houve mudança quanto a esta visão. A queda do muro de Berlim havia acontecido em 1989, ainda um fenômeno recente. As populações e regiões que até então estavam dentro do bloco comunista soviético eram um mundo diferente do restante da Europa e das Américas, parte do bloco capitalista. Ainda havia estranheza quanto aquele mundo fechado e, agora, acessível, mas ainda predominantemente rural e considerado "atrasado". O restante do mundo ainda via o bloco Oriental como exótico e retrógrado – a película o mostra desta forma –, não só porque era considerado um outro mundo no século XIX, mas porque continua sendo assim no século XX.

A desintegração da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas causou o "fim das utopias ideológicas", nas palavras de Russel Jacoby (2001), visto que o mundo já não se dividia mais em esquerda e direita, capitalismo e socialismo. As teorias econômicas e políticas que haviam regido o mundo até então se desvaneceram e perderam força, deixando um vazio em seu lugar. Uma série de guerras civis eclodiram durante década de 1990, pois os países compostos por etnias e culturas diferentes estavam unidos pela mesma ideologia política. Com o fim desta diretriz, passaram a lutar por autonomia política e econômica, além de tentar espaços separados impondo fronteiras em seus territórios. Toda a configuração geográfica e espacial da União Soviética foi modificada, surgiram novos países e outros se separaram compondo novos territórios.

Estas mudanças são visíveis na película, não diretamente, mas subjetivamente, através da forma como o diretor conduziu e modificou a narrativa. Nas adaptações anteriores do livro, e mesmo neste, permanece o triunfo da razão, da ciência e da burguesia industrial representadas pelos homens que perseguem o conde, sobre a superstição e a nobreza decadente representadas por ele. Lucy sucumbe ao conde por sua nobreza, que deve ser combatida e destruída, enquanto Mina, a pura e ingênua burguesa esposa de um profissional liberal não é atraída por ele, que é destruído no final pelos homens. Na versão de Coppola, os papéis se invertem. Jonathan é retratado como fraco e Van Helsing, com toda sua ciência, não consegue vencê-lo, a razão não domina a superstição, a burguesia não vence a nobreza. Mina

se apaixona pelo conde e decide defendê-lo deixando de lado o marido e no final, ela é que o mata, contra sua vontade, por pedido dele para redimi-lo de seus males. É a redenção pelo amor. Esta é uma visão romântica e nostálgica de um mundo que perdeu todas as suas certezas nas grandes verdades absolutas contestadas com os movimentos pós-modernistas, o fim das utopias, etc.

2.3 A REPRESENTAÇÃO DO MEDO NO VAMPIRO

Não podemos esquecer que a literatura e o cinema incorporaram o vampiro ao imaginário moderno. O fascínio exercido por eles tem raízes na sua peculiar habilidade de fugir à morte e driblar o tempo, ao passo que na maior parte dos casos eles mantêm a juventude e a beleza eternizadas. Seres com incrível capacidade de se adaptar às mais diversas épocas, os vampiros fazem com que nosso interesse se mantenha sempre oscilando entre altos e baixos, mas nunca desaparecendo totalmente. Eles são, ao mesmo tempo, sedutores e assustadores. Além disso, conseguimos enxergar nas representações dos vampiros nossos próprios medos da solidão, da doença, da morte, do envelhecimento – a marca indelével da passagem do tempo.

Não importa de qual vampiro estamos falando, o mito literário e cinematográfico se mantém sobre a trindade: sedução, sangue e morte. Segundo Moraes (2002), o vampiro seduz sua vítima porque ela também o deseja, ela busca esta unidade mística, esta comunhão que resulta na satisfação do primeiro em conseqüência da morte do segundo ao ter seu sangue drenado. E é isto que os conecta, o elo comum a todos: o sangue.

A imagem do sangue está ligada á vida, morte, violência, ritos. Os homens perceberam desde sempre esta ligação ao observarem que os animais perdiam a vida junto com o sangue, da mesma forma que guerreiros morriam devido ao sangramento de ferimentos. Sendo o líquido que transportava a vida, logo foram atribuídas propriedades mágicas e sagradas ao sangue, que era bebido, esfregado no corpo, manipulado em rituais e oferecido aos deuses.

Conforme Argel e Moura Neto (2008) a ligação entre sangue e vida é universal; simboliza a paixão, o calor, a alma. A cor vermelha passou a ser associada ao sangue e objetos vermelhos passaram a representá-lo. O vinho tinto é usado como substituto para o sangue nos rituais cristãos e era, entre os pagãos, como o substituto do deus Dionísio[42] na Grécia antiga, por exemplo. Sua simbologia é tão forte que, conforme Izzi (2000), em

[42] Dionísio era o deus grego (chamado Baco em Roma) dos ciclos vitais, das festas, do vinho, da insânia, da intoxicação que funde o bebedor com a deidade.

algumas culturas antigas os guerreiros bebiam o sangue dos inimigos vencidos para absorver sua alma, sua essência, sua força. Mitos originários de diversas culturas trazem histórias de deuses e mundos surgidos a partir do sangue derramado na intenção de criá-los ou mantê-los.

> Alguns dos mais violentos rituais astecas tiveram sua origem em um mito semelhante de criação. Para criar o Sol e a Lua, dois deuses foram oferecidos ao fogo. Mas seu sacrifício não foi suficiente: o Sol e a Lua, embora tivessem sido criados, não podiam se mover e os outros deuses compreenderam que era necessário mais um sacrifício de sangue. Eles se reuniram no intuito de fazer uma oferenda de suas próprias veias. [...] Quando o Sol era o centro da crença religiosa asteca, o sacrifício tinha que ser feito todos os anos, para fortalecer o Sol durante sua jornada anual nos céus. Era a única maneira de preservar a integridade do mundo e da comunidade. (BARTLET; IDRICEANU, 2007. p. 67-68).

A tradição religiosa está repleta de referências ao sangue, pois é a fonte de energia, vitalidade, eternidade, cura, purificação. O próprio cristianismo manteve este simbolismo, com o sangue de Cristo derramado como sacrifício pela humanidade pecadora, porém na Ultima Ceia, Cristo exorta os homens a beber o vinho como representação de seu sangue que será derramado para purificar a humanidade, prometendo a vida eterna a quem seguir seus passos e rituais. “Quem come minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna; [...]” (JOÃO, VI-54). O vampiro subverteu o supremo ritual sacro do cristianismo, ele não só bebe o sangue dos homens, como também dá a vida eterna aqueles que desejam segui-lo, desafiando diretamente a Deus. Em *Drácula*, o príncipe romeno se torna um demônio após beber o sangue da cruz. Impossível não fazer a ligação com a frase bíblica. Todos os livros e filmes fazem referência ao cristianismo e à religião, mesmo que seja para desdenhá-los. Ela (a religião) faz parte do mito por conta da ligação com o sangue. Nas lendas do Santo Graal – lendária taça usada pelos seguidores de Jesus Cristo para recolher seu sangue derramado durante a crucificação – o sangue do cálice é capaz de curar qualquer doença e dar a quem o beber a vida eterna, este é um tema recorrente em muitos filmes e livros. Ao encontrar a noiva morta, o príncipe revoltado crava sua espada na cruz da capela. Como conseqüência, dela jorra sangue que Drácula recolhe em uma taça, bebe e exclama: “O sangue é a vida e ele será meu!” (04 min. e 57 seg.) a partir daí ele é amaldiçoado, se tornando um ser das trevas. Não há como negar uma inversão da lenda do Santo Graal.

Como portador de vida, capaz de curar, o sangue é considerado também responsável pela manutenção da juventude e da cura de doenças. Quanto mais puro o provedor do sangue, maior seu poder. Esta crença fez surgir assassinos que ficaram conhecidos por suas atrocidades em busca de juventude e saúde. Dois dos mais famosos exemplos são Gilles de Rais e Erzébet (Elizabeth) Bathory. Segundo Izzi (2000), Gilles de Rais (1404-1440), um

nobre do século XV que lutou ao lado de Joana D'Arc, matava e usava o sangue de meninos em sua busca pela pedra filosofal[43], - claro que tudo era uma justificativa para seu caráter assassino. Segundo fontes, ele teria sido o responsável por torturar e matar entre 140 e 800 crianças - as fontes não são específicas. Outro caso é o da condessa Erzébet Bathory (1560-1614), que ficou conhecida por Condessa Drácula ou Condessa de sangue. Ela viveu no século XVI e acreditava que tomar banho no sangue de suas jovens criadas mantinha sua juventude e beleza. Ela matou cerca de 600 jovens, de acordo com seu diário e os documentos do processo. Só foi descoberta e levada a julgamento por ter matado uma jovem nobre. Foi presa e condenada a ficar emparedada dentro de seu quarto pelo resto de sua vida e morreu poucos anos depois. As páginas da história, infelizmente, estão repletas de casos assim.

Melton (2003) diz que há outro aspecto que não podemos deixar de lado: o sangue é considerado uma representação das qualidades pessoais, sendo as pessoas classificadas popularmente como “sangue bom” e “sangue ruim”. Ele também é visto como o condutor das características hereditárias dos grupos, das etnias, das nações. Em *Drácula*, o conde explica a Jonathan Harker suas origens, mencionando que o sangue de Átila, o Huno, corre em suas veias. O sangue também é atributo de nobreza, pois somente os filhos legítimos tinham o sangue dos pais e eram nobres. Ainda hoje a humanidade utiliza as relações de sangue como forma de distinção, não o nome, e isto demonstra a força de sua representação.

Todavia, o sangue também possui poder de destruição, é também um instrumento da morte. O vampirismo é tratado por Stoker em seu romance *Drácula* (1897) como uma doença, prova disto é que, não conseguindo determinar o mal que estava acometendo a jovem Lucy, seu médico Jack Seward convoca o colega Van Helsing para ajudá-lo a tratá-la, já que ambos são médicos. Uma das soluções para conter sua doença é a transfusão de sangue, método que estava sendo aperfeiçoado e testado no final do século XIX, quando Stoker escreveu seu livro. Uma cena sugestiva está em *Drácula* (1992). Quando recebe o telegrama de Jack pedindo ajuda, Van Helsing está em meio a uma aula que ministra na universidade dizendo:

> O sangue e suas doenças tais como a sífilis, nos interessam. O próprio nome “doenças venéreas”, as doenças de Vênus imputam a elas origens divinas. Envolvem problemas sexuais que dizem respeito às éticas e ideais da civilização cristã. De fato, a civilização e a “sifilização” avançaram juntas. (0:56:16)

Implicado em sua fala está o sangue como transmissor de doenças e mais, como transmissor das doenças sexualmente transmissíveis; portanto, doenças ligadas a práticas

[43] Uma pedra mítica da antiga alquimia que seria capaz de transformar qualquer metal em ouro.

antiéticas, em desacordo com as regras familiares, os bons costumes e a religião, afinal, as doenças sexuais estavam ligadas à promiscuidade e à falta de moral.

Os filmes com os quais estamos trabalhando foram produzidos nos anos 1990, no contexto da propagação da AIDS[44], que se dissemina pelo mundo desde 1981. Nos primeiros anos, a ciência fez algumas descobertas sobre a forma de transmissão, que se dava através do sangue e por relações sexuais, sendo ela assim, mais uma doença sexualmente transmissível. A vitima do vampiro é infectada pela troca de sangue e pode infectar outras pessoas. Concordamos com Costa (2010) quando diz que a fala de Van Helsing mencionada acima faz do vampirismo uma doença a ser combatida e o sexo é reafirmado como transgressão. Neste momento, os vampiros são transmissores de doenças mortais; o beijo do vampiro, sua mordida, é contagioso, visto que é através dele que se propaga a doença. Para Chevalier (2009), o apetite do vampiro de viver renasce tão logo é saciado, ele esvazia a vítima de sangue e ao mesmo tempo a contamina, transmitindo sua doença ou a morte para elas.

Diretamente ligado a isso está a sexualidade, a sedução. O vampiro literário masculino tem um estereótipo na criação de John Polidori. Lord Ruthven é um nobre que seduz suas vítimas com uma sexualidade latente e um poder hipnótico, além de sempre preferir jovens inocentes. Para Bartlet e Idriceanu (2007) isto foi explorado ao máximo no vampiro cinematográfico. Ele tem um poder sedutor que hipnotiza suas vítimas inocentes e puras, tornando-as indefesas e presas fáceis para a manipulação vampiresca. “A combinação de domínio sexual e poder sobrenatural proporcionam uma imagem erótica à qual é impossível resistir, seja por parte das fictícias vitimas do vampiro ou do freqüentador de cinema.” (BARTLET; IDRICEANU, 2007. p. 195). Drácula rejuvenesce ao chegar à Londres. Ele é sedutor, jovem, atraente. Ao conhecer Mina, ele se apresenta como um príncipe e a encanta com suas maneiras, gestos e palavras, ele a seduz, diferentemente dos filmes anteriores – com exceção do *Drácula* produzido em 1979, que já discutimos anteriormente – em que a única intenção do vampiro é usá-las como alimento e como forma de atingir os homens que querem defendê-las. A sexualidade é disfarçada e tratada como algo a ser escondido, como no momento em que Lucy surpreende Mina lendo o *Arabian Nights*[45] às escondidas(0:20:14).

---

[44] AIDS (Acquired Immunodeficiency Syndrome em inglês) ou SIDA (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida em português) é uma doença do sistema imunológico causada pelo vírus HIV.

[45] O livro *Arabian Nights* é uma coleção de histórias e contos populares originárias do Oriente Médio e do sul da Ásia que foram compiladas em língua árabe a partir do século IX. A obra passou a ser conhecida no Ocidente após a tradução do francês Antoine Galland em 1704. Ela conta a história de Xerazade, que, para escapar da morte nas mãos de um rei conhecido por matar as esposas após a noite de núpcias, o mantém entretido contando todas as noites uma nova história até o amanhecer evitando a morte pela curiosidade do rei para saber o final.

Somente nos vampiros e em suas vítimas transparece sexualidade. As vampiras, por outro lado, são mulheres fatais extremamente voluptuosas e sensuais. Ao ficar preso no castelo de Drácula, Jonathan é atacado por três mulheres vampiras. A forma como elas o atacam, o mordem e dizem que dividem seus beijos é uma clara metáfora sexual em vista da forma como é a relação vampirica; a penetração no corpo é feita por meio da mordida e o prazer máximo é na retirada no sangue da vítima.

De acordo com Jarrot (1999), voluptuosidade, sensualidade e perversidade são características da vampira, que como não tem força, transforma a sedução em sua arma mortal. Ela era o símbolo da imoralidade e da transgressão, atraindo suas vitimas por sua beleza, perversa e impura. Lucy, depois de atacada pelo conde, se transforma de anjo em demônio. Ao encontrar Drácula pela primeira vez, transformado em um lobisomem, ela percorre um labirinto que a leva ao cemitério da propriedade vestindo uma transparente camisola vermelha esvoaçante (0:41:15.). Quando Mina a encontra, eles estão em pleno ato sexual, não apenas sendo mordida. Assim, ela se transfigura numa mulher dona de seus próprios desejos, que tem que ser contida por todos os homens do grupo. Ela não é mais a recatada e inocente noiva de Arthur, agora é uma monstruosidade. Van Helsing, ao descobrir que ela é uma presa do vampiro, diz que Lucy não é uma vitima inocente, mas sim uma voluntária sendo a concubina do demônio. (01:17:15.).

Coppola manteve este aspecto do romance, a visão do século XIX em que a mulher sexualmente ativa ou era possuída pelo demônio ou mentalmente desequilibrada, mas não era aceita. Nos anos 1990, esta carga simbólica faz sentido de outra forma. Com a proliferação da AIDS, a promiscuidade sexual deve ser combatida, pois pode levar a morte. (MELTON, 2003).

Quando é confrontado por Van Helsing, o conde queima a cruz dizendo que os ídolos dos homens não o amedrontavam, visto que, ele havia servido a Deus e à cruz (01: 42:00). No livro – originário de 1897 – ele se afasta e foge ao ser confrontado pelo símbolo cristão. Trata-se de um período em que a sociedade é extremamente religiosa e isto se reflete na opção do autor em criar um vampiro temente a Deus (STOKER, 2002. p. 524). *Drácula* trata o vampiro como um demônio, uma criatura amaldiçoada que precisa ser salvo para descansar em paz.

A essência do vampirismo está ligada à imortalidade da alma prometida pela Igreja. O vampiro é a vida que se perde do divino, pois vai contra todos os preceitos religiosos; seu

---

Sua imaginação a leva pelos mais variados temas desde o fantástico e religioso até o heróico e erótico. O livro que Mina e Lucy observam é uma das versões ilustradas.

corpo não se decompõe e permanece incorrupto após a morte, ele se alimenta de sangue para evitar a destruição de seu corpo, transmitindo pelo sangue a sua condição demoníaca. “Neste caso o que parecia uma condição divina, a imortalidade é, na verdade, uma compensação demoníaca.” (JARROT, 1999. p. 150). O vampiro não suga somente o sangue, ele suga também a alma e acaba sendo uma demonstração da possibilidade do corpo sem alma. Nisso reside a busca de Louis, o entendimento de sua condição, se divina ou demoníaca, se possui ou não alma, qual o sentido de sua existência. Nos romances do século XIX, o vampiro era associado ao demônio, sendo assim, afastado pelos símbolos cristãos. Entretanto, os romances contemporâneos usam Deus e o Diabo apenas como idéias simbólicas da oposição entre bem e mal, fazendo com o vampiro perca sua aura demoníaca e fique cada vez mais humano.

O vampiro representa o medo da morte e do tempo, ainda que tenha conseguido driblar os dois. Sua imortalidade é maldita e suas vítimas, como cúmplices, são também punidas por seu pecado, seja ele o desejo sexual, o desejo de imortalidade ou a passividade para com o ataque do vampiro, tendo como destino a mesma maldição. (RONECKER, 2000. p. 12). O tempo destrói e desfigura, trazendo não somente a morte, mas também a fraqueza, a doença, o desgaste físico e a decrepitude: é Cronos devorando sua criação. O vampiro é um morto e, como tal, deveria sofrer os efeitos da decomposição de seu corpo, mas pelo contrário, ele desafia a morte e vive eternamente sem apresentar marcas físicas da passagem do tempo.

Por fim, o romance de Bram Stoker foi lançado no mesmo período do cinematógrafo, porém, apesar de mencionar todos os avanços da época sendo usados pelos personagens – transfusão de sangue, fonógrafo, máquina de escrever, telegrafo, etc. – o cinematógrafo não é mencionado. Coppola é quem corrige isto em sua adaptação de 1992, mostrando Drácula assistindo a um filme. Talvez Coppola tenha entendido a força da metáfora implicada nele. A película cinematográfica, o filme, é como o vampiro, ele permite o triunfo do tempo sobre a morte e mantém jovens os atores que estão impressos nele. Além disso, o vampiro subverte a ordem social e natural, ele é um personagem fascinante por sua elegância e sua sedução irresistível que alia erotismo e pavor da morte. (MÉNÉCALO, 2005).

A década de 1990 iniciou-se com a esperança de uma nova configuração mundial, de acordo com Lopes (2005). Com a queda do muro de Berlim, em 1989, a dualidade entre Ocidente e Oriente, capitalismo e socialismo, pareceu chegar ao fim com o triunfo do capitalismo e da globalização. O que nos interessa neste momento é que foi uma década marcada também pelo medo do outro, do contágio da AIDS pelo sangue e pelo sexo. Mais acima falamos que uma das representações do sangue é sua ligação com a morte. Isto nunca foi mais claro do que nos anos 1990.

Quase ao final do século XX, a medicina acreditava ter controle sobre as doenças e que era possível destruir todos os agentes infecciosos antes que eles invadissem o organismo. A descoberta dos antibióticos nos anos 1940, aliada ao uso das vacinas gerou otimismo na comunidade médica, que pensou ser possível tratar todas as doenças. O surgimento da AIDS acabou com este otimismo e causou estupor por ser uma doença nova e desconhecida, causada por um vírus que tem como forma de ação a invasão ao organismo, destruindo o sistema imunológico e deixando o corpo sem defesa contra a mais simples das doenças. Uma simples gripe pode levar à morte um individuo que possua o vírus HIV[46]. Ele foi detectado pela primeira vez nos Estados Unidos em um grupo específico de indivíduos: os homossexuais. As primeiras pesquisas indicaram que os atingidos eram aqueles que tinham um grande número de parceiros; portanto, a transmissão deveria ser pelo ato sexual. Logo após, os hemofílicos[47] também foram considerados vitimas da doença pela transfusão de sangue e os viciados em drogas injetáveis pelo compartilhamento de agulhas. Estava delineado o mapa da transmissão no início da década de 1980, quando a doença começou a se espalhar. (REVISTA VEJA, 1985). Uma reportagem do programa de televisão Fantástico, exibido em 27 de março de 1983, atestava que 70% dos doentes eram homossexuais. A partir daí a doença foi estigmatizada e restrita a um chamado "grupo de risco". Porém, ao contrário dos homossexuais e dos usuários de drogas injetáveis, vistos como doentes por punição a seu comportamento desviante, os hemofílicos, por serem contaminados via transfusão de sangue – necessária à sobrevivência – eram tidos como vítimas inocentes. No Brasil, o cartunista Henfil[48] (morto em 1988) e seu irmão, o sociólogo Betinho[49] (morto em 1997), ambos hemofílicos que contraíram o vírus após transfusões de sangue contaminado, se tornaram os símbolos dos inocentes vitimados pela doença.

No final dos anos 1980 e início dos anos 1990 o que se vê é o que Galvão (2000) chamou de pânico moral. Um medo do contágio que toma conta da sociedade e causa a marginalização daqueles que são atingidos. Mesmo apresentando casos entre heterossexuais, a ligação entre a doença, a sexualidade e a homofobia continuava fazendo sentido. Como a sífilis havia feito anteriormente, a AIDS envolveu uma série de representações sociais que incidiam sobre a sexualidade, em especial sobre os comportamentos considerados impróprios

---

[46] *Human Immunodeficiency Virus*, (Vírus da Imunodeficiência Adquirida em português).

[47] Hemofilia é uma doença genética hereditária que incapacita o corpo de controlar sangramentos impedindo a coagulação.

[48] Henrique de Sousa Filho era cartunista e jornalista, dedicou sua carreira ao combate a ditadura militar no Brasil.

[49] Herbert José de Sousa era sociólogo e ativista dos Direitos Humanos. Após contrair AIDS em 1986 passou a defender os direitos dos portadores da doença.

e promíscuos. De acordo com Carrara (1994), na França, durante a primeira metade do século XIX o combate à sífilis foi baseado na luta contra a libertinagem, na proteção à moral da família e na moralização do espaço público, escondendo ou proibindo desvios como os prostíbulos.

> Moralizar, persuadir, forjar novos hábitos, neutralizar o perigo através de uma intervenção ao nível das subjetividades e dos valores. [...] A tarefa seria construir um novo individuo que, dado o seu comportamento, estaria naturalmente "imunizado" contra o perigo venéreo. A tal modelo articulava-se um discurso essencialmente crítico, disposto a ver no "meio social" - acusado de pervertido, permissivo, decadente - a origem do comportamento desregrado dos indivíduos e das conseqüências que dele advinham. (CARRARA, 1994. p. 82)

A doença é vista como um castigo necessário ao desregramento sexual e percebida como um grande perigo social. A sífilis foi vinculada à figura marginal da prostituta, enquanto coube a AIDS ao homossexual: dois comportamentos sexuais fortemente estigmatizados. Para Birman (1994), a figuração da doença como morte e como epidemia vem de longa data. Em alguns contextos históricos, foram representados pela lepra e pela peste. Logo que foram midiatizados os meios de transmissão, a AIDS passou a ser pejorativamente chamada de “peste gay”; a alusão à Peste Negra, que dizimou um terço, estima-se, da população europeia no século XIV não é coincidência. Georges Duby (1998) diz que a AIDS, como a peste negra e a lepra, era vista como punição do pecado.

> É o fogo do mal dos ardentes que queima as populações do ano 1000. Uma doença desconhecida que provoca um terror imenso. Mas o pior está por vir: a peste negra devasta a Europa e ceifa um terço de sua população durante o verão de 1348. Como a AIDS para alguns, essa epidemia é vivida como uma punição do pecado. Então, procuram-se bodes expiatórios e encontram-se os judeus e os leprosos, acusados de envenenar os poços. As cidades isolam-se, proibindo a entrada ao estrangeiro suspeito de trazer o mal. A morte está em toda parte, na vida, na arte, na literatura. Contudo, os homens desse tempo temem muito outra doença, a lepra, considerada o sinal distintivo do desvio sexual. Nos corpos desses infelizes refletir-se-ia a podridão de sua alma. Então, os leprosos são isolados, enclausurados. Uma rejeição radical que evoca algumas atitudes em relação à AIDS. (DUBY, 1998. p. 78-79)

O medo das epidemias provocou na sociedade contemporânea o mesmo efeito que causou na sociedade medieval, por mais distantes e evoluídos que imaginemos estar. A reação à ameaça é similar: os doentes foram abandonados, muitos não recebiam cuidados médicos, eram expulsos pela família e rejeitados pelos amigos. Desta forma, criou-se novamente o medo do outro, do culpado que fazia parte do grupo de risco responsável pela disseminação do mal descontrolado.

Destarte suas conseqüências o risco da contaminação e preconceito gerou um retrocesso nos costumes. Após a grande evolução dos direitos sexuais dos anos 1960 houve um recuo das conquistas e direitos nos anos 1990. O que se seguiu foi um retorno ao conservadorismo e uma retomada do imaginário cristão, onde se misturam sexo e pecado. Numa contribuição ao jornal Folha de São Paulo (1987), o bispo católico Dom Luciano Mendes de Almeida discute a ética das campanhas de prevenção à AIDS, criticando a forma aberta como é tratada, insinuando que discutem o uso de preservativo e a busca pelo sexo seguro quando, na verdade, estariam incentivando o sexo desregrado. Para ele, não seria mais correto "corrigir o mal pela raiz e promover a reeducação da própria consciência e o autocontrole que devolve à razão o domínio de si mesmo e afasta para longe o perigo de contágio?" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1987). Sendo a doença sinal de licenciosidade e perversão, o doente é culpado de sua condição não sendo esta nada mais que a punição por seus atos. "A vida – o sangue, os fluidos sexuais – é ela o próprio veículo da contaminação." (SONTAG, 2007. p. 135).

À medida que discutimos as questões referentes a AIDS nos anos 1990, percebemos as conexões, mesmo que sutis, aos filmes de vampiros mencionados em nosso trabalho justamente pelo fato do vampiro estar ligado diretamente ao sexo e ao sangue. O vampirismo é visto como uma doença, uma infecção. No ataque do vampiro, assim como na AIDS, a morte é a conseqüência imediata do desejo sexual, sendo a possibilidade fatal de uma determinada escolha. Acreditamos que não é gratuita a conexão entre sangue e sífilis feita em *Drácula* (1992). Na fala de Van Helsing anteriormente mencionada, é criada para o filme, não existe no romance uma implicação direta com o fenômeno e o medo da AIDS nos anos 1990 usando a sífilis como metáfora, pois trata-se também de uma doença sexualmente transmissível e cabível ao filme, visto que este é ambientado no século XIX. Além disso, os vampiros no filme são apresentados como seres sexualmente ativos e promíscuos, desregrados e profanadores da moral cristão; desta maneira, poderiam ser facilmente tratados como exemplos.

Sendo a sexualidade parte da tríade na qual se baseia o vampiro, não há como ignorar as menções feitas nas produções do período. O vampiro caracteriza-se por uma representação cultural e simbólica baseada no erótico, é a noção de transgressão das regras do decoro, a mistura de tentação e perigo que o tornam sedutor. Além disso, conforme Parker (1994), as possibilidades eróticas da boca podem estar intimamente ligadas à idéia de práticas sexuais que fogem às regras e regulamentos da vida cotidiana, sendo por isso, mais excitantes. Os prazeres sensuais do paladar são metáforas associadas aos prazeres eróticos e os verbos

associados a ele estão cobertos de significados simbólicos. Quando Jonathan em *Drácula* (1992) é indagado por Van Helsing sobre suas atividades durante o período que foi mantido prisioneiro pelas três vampiras no castelo do conde, este lhe pergunta sobre sua "infidelidade" (01:28:00), não sobre seu cárcere, que seria o mais correto; o que nos remete à metáfora sexual imediatamente, visto que as cenas mostram as vampiras mordendo e sugando o sangue do jovem. (0:57:21).

Em nosso entendimento, o tratamento dado às questões da sexualidade e do sangue no filme, nos remetem imediatamente a uma representação do medo do contágio da AIDS compartilhado por todos na década de 1990. O tratamento que Van Helsing dá ao vampirismo como doença e as tentativas de, com a medicina, evitar sua propagação são metáforas ao medo do contágio e epidemias do período. A analogia é óbvia, comprovando o que já discutimos no primeiro capítulo: a capacidade do cinema de representar o imaginário – seja através dos medos, dos desejos, das posturas – e a sociedade de sua época. sendo É, por fim, uma representação por estar totalmente inserido no mundo onde foi produzido, criando uma nova simbologia para os desejos, medos e frustrações do público daquele momento e seu contexto social. Por outro lado, o público atual busca outras formas de identificação no vampiro que permite novas formas de representação que são oriundas dos anos 1990, mas suas questões existenciais são diferentes e sua leitura não é mais a mesma.

CAPÍTULO III. *ENTREVISTA COM O VAMPIRO*

O “mal” é um ponto de vista.
(Lestat de Lioncourt)

3.1 A ORIGEM DO ROMANCE

Entrevista com o vampiro, lançado em 1994 é uma adaptação do romance escrito por Anne Rice em 1976. A autora também foi responsável por escrever o roteiro do filme, o que o tornou mais próximo da narrativa do livro, tendo algumas alterações necessárias ao processo de filmagem e adequação ao período da produção. O livro *Entrevista com o vampiro* é o primeiro de uma série escrita pela autora, *As crônicas vampirescas*. Neles, Rice inovou com a perspectiva do vampiro; ele que narra sua história, seu ponto de vista. Sua publicação teve como conseqüência a criação de uma subcultura de entusiastas, fãs, filmes e pessoas que se consideram ou desejam ser vampiros reais. Ao mesmo tempo, o vampiro é uma figura mítica que se adapta e, as inovações em sua narrativa sempre estão conectadas com as ansiedades sociais de um momento e as mudanças de uma determinada cultura. (BOHN, 2007).

Segundo Gelder (1994), esta reprodução das ansiedades de seu tempo é uma característica observável nos romances do século XIX, que mostravam o desejo e os investimentos em viagens e turismo, as questões do colonialismo, da identidade nacional. No século XX, é possível ver a questões da identidade homossexual e da obsessão com o sexo e as doenças, além de ser claramente identificável com os problemas de envelhecimento, família e segurança, descrença religiosa.

O momento da publicação de *Entrevista com o vampiro* afirma isto. É clara a influência dos acontecimentos do final da década de 1960 e início de 1970 na trama. Neste momento o mundo ainda esta se recuperando dos abalos causados pelos movimentos estudantis de 1968 e sua geração contestadora. Os Estados Unidos estão frustrados pela perda da Guerra do Vietnã, o escândalo Watergate, e uma nova onda de violência choca a sociedade por sua perversidade inusitada: a descoberta do “Filho de Sam” - um serial killer que atacava em Nova Iorque -, e Charles Manson, líder de um grupo que cometeu vários assassinatos na Califórnia. Aliado a isto, o avanço da AIDS, que neste período ainda não era conhecida por este nome, já carregava o estigma de ser uma doença transmitida por (e que atingia principalmente) grupos homossexuais. Todas estas questões são incorporadas na escrita de Rice, em que transparece a banalização da violência, a discussão da moralidade do assassinato e a desestruturação do modelo de família patriarcal.

De acordo com Lukacs (2006), os jovens revolucionários dos anos 1960 eram uma minoria, porém suas idéias estavam consolidadas e eram amplamente aceitas nos anos 1970:

> O uso generalizado da expressão "estilo de vida" era em si só um sintoma da dissolução da vida familiar tradicional. Adultério, aborto, ilegitimidade, homossexualidade, a aquisição e o consumo de certas drogas eram agora assuntos corriqueiros, especialmente desde que foram incluídos em filmes populares e em programas de televisão. [...] Protestos violentos agora eram em menor número, mas a taxa de criminalidade continuava a subir, e isso tinha pouco a ver com a situação da economia. (LUKACS, 2006. p. 89-90).

O mesmo autor ainda menciona que o número de assassinatos sem causa aparente, cometidos por impulso ou puro gosto pela violência aumentou ao mesmo tempo em que o interesse da imprensa diminuiu. Houve tamanha explosão de crimes sem sentido – de abusos a jovens e crianças a assassinatos em série – que passou a ser corriqueiro e não chamar mais a atenção, ou seja, a violência foi banalizada ao ponto de não chocar mais a opinião pública, cada novo crime era somente mais um na lista de estatísticas policiais.

Este quadro geral contribuiu para a aceitação dos vampiros de Anne Rice e sua moral duvidosa, além de seu rompimento com o maniqueísmo clássico. Seu vampiro não é mais um monstro de filme de terror, é um cidadão comum que precisa matar para sobreviver e, se der preferência aos elementos maus da sociedade, como um justiceiro, melhor. O vampiro não só se identifica com o ser humano, com suas angústias, amores, sofrimentos, frustrações, sua luta contra o mal dentro de si, dúvidas e dilemas morais como convive entre nós em meio à sociedade sem ser percebido, a ponto de não ser possível identificar quem é um vampiro, ao contrário das representações anteriores. Nele podemos ver e aceitar nosso lado obscuro e aprender a conviver com ele.

> O aspecto mais relevante da literatura de vampiros das últimas décadas é a transformação do vampiro, que, de monstro, passou a protagonista, um protagonista que nos fascina cada vez mais e que exprime as nossas preocupações sobre liberdade, expressividade e integração, para além das restrições e limitações impostas pela comunidade. Os protagonistas vampiros são figuras complexas com uma vida interior rica e a maior parte dessas histórias centra-se no *eu* do vampiro, que, inclusive, se coloca como narrador das suas próprias histórias, em vez de se centrar nas vítimas ou nos seus perseguidores como as primeiras histórias de vampiros faziam.
>
> Apesar de, na maior parte dos casos, os vampiros serem figuras que vivem à margem da sociedade, eles representam a natureza do ser humano e a luta constante contra o nosso *dark side*, na busca da plenitude individual, que só se alcança se aceitarmos a nossa verdadeira natureza. É por isso que, muitas vezes, se considera que o vampiro representa o *Outro*, uma figura criada por cada um de nós para representar os nossos desejos reprimidos, os nossos receios, dúvidas, medos e ansiedades. (LAGARTO, 2008. p. 44)

Este aspecto de que fala a autora é irrefutável nos livros de Anne Rice, principalmente em *Entrevista com o vampiro*. Ela faz esta transformação no vampiro que, a partir daí, é apresentado desta forma nos romances e filmes posteriores, criando um novo paradigma para

o personagem. Em todos os outros romances compostos pela série *Crônicas Vampirescas* a dinâmica é a mesma, os vampiros são os narradores e contam sua história através do tempo que vivem em meio à humanidade, buscando seu lugar.

A adaptação para o cinema ocorreu quase vinte anos depois, em 1994. Os direitos já haviam sido vendidos antes, entretanto o filme não saiu do planejamento. Segundo Petermann (1994), quando finalmente ocorreu, a produção foi cercada por uma série de problemas. A autora não aprovou o elenco, num primeiro momento, e o diretor Neil Jordan ficou com a responsabilidade de provar o mérito de suas escolhas. No que diz respeito à sua adaptação, *Entrevista* teve o que comentamos anteriormente sobre o elenco de atores conhecidos, o *star system*, para chamar a atenção do público. Neste caso, a escolha do diretor funcionou. A estrela chamada, o ator Tom Cruise, desempenhou de forma exemplar o vampiro Lestat de Lioncourt, um dos vampiros de Rice que, mesmo sendo cruel e inconseqüente, ganhou nossa simpatia. Ele deveria ser o antagonista da história, mas não é. Em dos momentos do filme ele diz que "o 'mal' é um ponto de vista. Deus mata indiscriminadamente e nós também. Nenhuma das criaturas de Deus é como nós. Nenhuma é parecida com Ele como nós." (0:38:35). "O 'mal' é um ponto de vista" resume a dualidade da história.

O filme começa com uma tomada aérea da cidade e de sua ponte durante a noite, passando por um letreiro que indica o porto de San Francisco, deixando clara a intenção de situar o espectador no espaço da cidade. A câmera parece sobrevoá-la, aterrissando em uma calçada e, após alguns passos entre a multidão, sugere subir pela parede em direção a um quarto do hotel San Martin. A impressão é que o espectador está sobrevoando a cidade, entrando pela janela do hotel e se pondo num canto do quarto, para observar a conversa de Louis e do repórter como se estivesse dentro do quarto. Temos uma indicação mais clara do ano numa cena próxima ao final do filme (01:42:53); Louis está saindo de uma sessão noturna no cinema e o cartaz indica o filme *Tequila Sunrise*, que foi lançado em 1988.

Toda a construção da narrativa se concentra no sentimento de culpa que Louis carrega; este é o grande diferencial de *Entrevista com o vampiro*. Em alguns pontos, o filme atenua falas e comportamentos. O próprio Louis, no filme, decide se alimentar apenas do sangue de animais para não matar seres humanos, pois respeita a vida e acredita que não seja correto tirá-la. Louis passa todo o seu relato se dizendo amaldiçoado, se perguntando se é uma criatura de Deus ou do diabo, tentando entender seu lugar na Criação.

Ao terminar de ler o livro ou ver o filme, entendemos que se trata de uma forma totalmente nova de mostrar os vampiros: antes, apenas monstros sugadores de sangue; agora, seres que buscam seu lugar e que também tem seus próprios problemas. Sendo assim, há a

humanização do vampiro com a identificação concomitante do leitor/espectador. Louis, o protagonista da trama, é um vampiro de 200 anos que decide contar sua vida como imortal a um jovem repórter. Sua atitude demonstra um ponto crucial na escrita de Anne Rice, o de dar voz às minorias, aos marginalizados, usando o vampiro como metáfora. Isto é sintomático dos movimentos iniciados nos anos 1960 que repercutem até os dias atuais:

> Os movimentos feministas e em prol da comunidade gay que se propagaram nos EUA durante os anos 60 encontraram nas histórias de vampiros uma metáfora adequada, pela inadaptação e incompreensão do vampiro por parte da sociedade. Ao humanizar-se o vampiro, coloca-se a ênfase, não na marginalidade e na ameaça que ele constitui, mas sim nos seus desejos de amor, família e comunidade, que todos os humanos procuram [...]. (LAGARTO, 2008. p. 45)

Os vampiros são tratados, a partir daí, como seres excluídos que buscam seu lugar e seu reconhecimento, sua identidade. É esta a intenção de Louis desde o momento em que decide conceder a entrevista: fazer com que o mundo saiba da existência destes seres que convivem entre os humanos desde sempre. Ele quer divulgar sua história, a verdadeira história dos vampiros.

A trama mantém uma postura de desilusão com os vampiros, transformando o vampirismo em quase que um estilo de vida, uma simulação do mundo real, mantendo um constante equilíbrio entre crença e descrença, ilusão e desilusão. Louis é um personagem contraditório que deixa de acreditar na vida, no mundo, em Deus, mas passa a acreditar num ser sobrenatural, emum vampiro. Ele se agarra a ilusão de que, sendo um vampiro, poderá deixar todo seu desgosto e frustração no passado, o que descobre não ser possível, pois a partir do momento em que se torna um vampiro, ele passa a se questionar a respeito do sentido de sua existência e da necessidade premente e constante de ter que matar para sobreviver. Seu sonho se transforma numa grande desilusão que resulta em amargura.

Para iniciar sua história, o vampiro Louis de Pont Du Lac decide por "[...] quando eu nasci para a escuridão, [...]" (0:05:18). Anne Rice escolheu a cidade de Nova Orleans, no estado de Louisiania, sul dos Estados Unidos, como origem de Louis. Como ela, inúmeras outras autoras de romances sobre vampiros escolheram a Louisiania, entre elas Charlaine Harris, autora da série literária *Sookie Stackhouse* – conhecida também como *Southern Vampires*, com publicação do primeiro volume em 2001 e adaptada para a televisão nos Estado Unidos pela emissora HBO a partir de 2008 com o nome de *True Blood* – ou ainda

Chelsea Quinn Yarbro e sua série literária *Hotel Transilvânia*[50] publicada em 1978. A escolha do local é bem mais que apenas uma ambientação para Anne Rice. Ela nasceu em Nova Orleans e a aura mística que envolve a cidade fez parte de sua infância e adolescência, influenciando sua imaginação e criações.

O romance e o filme são ambientados em Nova Orleans, uma cidade considerada multicultural e que tem em sua história uma mescla e civilizações que ocuparam seu território, com diferentes religiões, culturas e costumes. Todas estas características fazem dela o lugar perfeito para a metáfora de inclusão do vampiro ou mesmo possibilita que ele se esconda em meio à diversidade humana que a domina. Alonso (2011) informa que a cidade foi fundada em 1699 como território francês e seus primeiros habitantes foram prisioneiros, prostitutas e freiras. Mais tarde vieram os primeiros aristocratas, comerciantes e agricultores, além de outros imigrantes canadenses e britânicos:

> Em 1762, rei Louis XIV negociou Nova Orleans com a Espanha, marcando o início da cultura crioula – descendentes de famílias de franceses e espanholas nascidas no novo mundo [...]. Mais tarde durante os anos 1790, muitos imigrantes chegaram a Louisiana, especialmente os refugiados da Revolução francesa e das rebeliões de escravos das colônias francesas e britânicas da América Central. A Espanha devolveu Louisiana à França em 1800 e a área se tornou americana em 1803. (ALONSO, 2011. s.p.)

Segundo a mesma autora, o sistema escravista negro na colônia francesa não era tão rígido. Casamentos inter-raciais eram comuns e alguns negros livres possuíam plantações e propriedades, tendo seus direitos aumentados durante o domínio espanhol. Entretanto, ao tornar-se parte do território americano, estes direitos foram retirados e o sistema equiparado à forma de escravidão dada aos negros escravos dos Estados Unidos. Não nos cabe discutir a veracidade destas informações no caso de nossa pesquisa, mas sim este caráter contraditório e ambíguo que faz com o que o vampiro seja o personagem perfeito para encarnar estes medos do outro, e da ameaça ao modo de vida sulista sendo uma visão do microcosmo com suas diferenças sociais, raciais e sexuais:

> Derrotado, mas não ainda igualitário. O Sul aristocrata que faz questão de preservar os valores da hierarquização e da nobreza de sangue. O Sul do complexo do cavalheirismo e das contradições da discriminação racial que permite estabelecer privilégios numa nação dominada pelo credo igualitário (Da Matta, 1990. p. 128 apud BRAZ, 2010. p. 3).

---

[50] *Hotel Transilvânia* de Chelsea Quinn Yarbro é um dos livros de uma série sobre um vampiro, o Conde Saint-Germain e não tem relação com o filme de animação *Hotel Transylvania* lançado pela Disney em 2012.

A cidade é um local em que vida e morte andam juntas, sendo famosa por seus cemitérios – parecidos com os do Brasil, com suas tumbas na superfície e seus mausoléus decorados e enfeitados, tornando o cemitério uma cidade dos mortos – e sua devoção aos mortos como resultado do sincretismo religioso das várias culturas que vieram junto com seus imigrantes e, principalmente do *voodoo*[51] trazido pelos escravos negros vindos das colônias francesas da América Central. Todas estas características explicam a caracterização da cidade como lugar preferido de moradia para os vampiros, por ser considerada como um local onde as diferenças não são motivo para discriminação, mas um acréscimo aos encantos da cidade onde um vampiro não seria notado.

Rice tem uma visão romântica e nostálgica da Nova Orleans anterior à Guerra Civil ou à Guerra de Secessão, que dividiu os Estados Unidos entre um Norte industrializado e moderno, contrário à escravidão negra, e um Sul tradicionalista, agrícola, dos grandes senhores escravistas e suas plantações de algodão. É possível perceber isto pelas palavras[52] de Louis ao falar da cidade:

> Mas deixe-me descrever Nova Orleans naquela época, e o quanto se transformou, para que possa compreender como nossas vidas eram simples. Não havia outra cidade na América como Nova Orleans. Era constituída não somente de franceses e espanhóis de todas as classes que, posteriormente, formaram suas aristocracias, como também, mais tarde, por emigrantes de todos os tipos, especialmente irlandeses e alemães. Assim, não havia somente escravos negros, ainda que heterogêneos e fantásticos como suas diferentes tribos e costumes, como também sua grande e crescente classe de pessoas livres de cor, estas pessoas maravilhosas feitas de sangue misturados ou originárias das ilhas, que produziram magníficas e incomparáveis castas de cortesãos, artistas, poetas e famosas beldades. E ainda havia os índios, que cobriam o cais nos dias de verão, vendendo ervas e peças artesanais. E, mesclando-se com tudo isto, com esta mistura de línguas e cores, havia o pessoal do porto, os marinheiros dos navios, que chegavam em grandes ondas para gastar seu dinheiro nos cabarés, para comprar uma noite de belas mulheres, claras e escuras, para jantar a melhor comida espanhola e francesa e beber vinhos importados de todo o mundo. Juntando-se a estes, nos anos que se seguiram à minha transformação, os americanos, que construíram a cidade acima do antigo bairro francês – com magníficas vivendas em estilo grego que reluziam como templos ao luar. E, obviamente, os fazendeiros, sempre os fazendeiros, chegando à cidade com as famílias em brilhantes carruagens, para comprar vestidos de baile, pratas e jóias, para encher as ruelas do caminho da velha Ópera Francesa, do Teatro de Orleans e da Catedral de São Luís, de cujas portas abertas vinham os cânticos da missa, espalhando-se sobre a multidão da Praça das Armas aos domingos, sobrepondo-se ao barulho e às discussões do mercado francês, atingindo os navios sobre as águas do Mississipi, que pairavam no dique acima do próprio solo de Nova Orleans, dando a impressão de que flutuavam no céu.

---

[51] É uma religião originária da África Ocidental e modificada ao longo do tempo e das influências das várias culturas por onde passaram os povos africanos. Normalmente, seus ritos incluem danças, preces e cantorias em seu dialeto tradicional.

[52] Esta fala consta somente no livro, no filme ele não faz esta descrição completa, apenas uma menção ao crescimento e modernização da cidade.

> Assim era Nova Orleans, um lugar mágico e magnífico para se viver. Onde um vampiro, ricamente vestido e andando delicadamente por entre as luzes dos lampiões não atraía mais atenção do que as outras centenas de criaturas exóticas – se é que atraía alguma, como se alguém parasse para murmurar por trás das janelas: "Aquele homem... Como é pálido, como brilha... como se move. Não é natural!"
> Uma cidade na qual um vampiro podia desaparecer antes que as palavras chegassem aos lábios, procurando ruelas onde pudesse ver como um gato, bares escuros onde marinheiros adormeciam apoiados nas mesas, quartos de hotéis com tetos altos onde uma figura solitária de mulher pudesse se sentar, os pés apoiados em almofadas bordadas, as pernas cobertas por uma colcha de renda, a cabeça inclinada sob a luz trêmula de uma única vela, sem jamais ver a enorme sombra que se movia pelas flores pintadas no teto, sem jamais ver os longos dedos brancos prontos para apagar a frágil chama.
> Notável, talvez por isso mesmo, é que todos aqueles homens e mulheres que ficaram, por alguma razão deixaram atrás de si algum monumento, alguma estrutura de mármore, tijolos e pedra que ainda está de pé; de modo que mesmo quando as lâmpadas de óleo se foram, os aviões chegaram e os edifícios comerciais preencheram os quarteirões da Rua do Canal, certa irredutível beleza e romance permaneceram; talvez não em todas as ruas, mas em tantas que, para mim, a paisagem é sempre a mesma, e, ao andar agora pelas ruas iluminadas, sinto-me novamente naqueles dias. Acho que é esta a função do monumento. Seja a pequena casa ou a mansão de colunas gregas ou ferro trabalhado. O monumento não diz que este ou aquele homem andou por ali. Não, que aquilo que sentiu em determinada época e em determinado local ainda continua. A lua rosada que brilhava sobre Nova Orleans ainda brilha. Assim como os monumentos continuam de pé. A sensação, pelo menos... de vez em quando... permanece a mesma. (RICE, 1992. p. 44-45)

Esta descrição é cheia da nostalgia e admiração da autora por sua cidade natal, um local onde um vampiro não chama mais atenção que qualquer outro ser exótico, de acordo com suas palavras. Quando é transformado em vampiro, Louis é proprietário de uma grande plantação, um senhor de escravos tipicamente sulista em um lugar do Novo Mundo, que é ao mesmo tempo primitivo e sofisticado por sua mistura de povos. Por sua origem crioula e seu sotaque francês, ele é fascinado por Paris, que considera o centro de tudo o que é novo e, de acordo com Benjamin (1985), ela é a Capital do Século XIX; ele se sente, pois, muito mais ligado à Europa que à sua terra natal, os Estados Unidos.

Paris influenciou a Europa - e depois as Américas - com suas modas, seus costumes, sua nobreza e aristocracia. No século XVIII, as idéias iluministas contra o absolutismo dos reis, a manutenção da nobreza e a dominação da Igreja influenciaram movimentos revolucionários em todo o mundo. Os ideais iluministas que acarretaram a Revolução Francesa e a queda da monarquia absolutista serviram como modelo para o desejo de independência em diversas colônias européias, inclusive as portuguesas. Mais que isto, a cidade foi o centro da boêmia, das artes, da arquitetura e da intelectualidade. A fascinação dos vampiros de Rice pela Europa deixa clara na autora sua natureza cosmopolita; eles são cidadãos do mundo, não mais escondidos em castelos e catacumbas, mas vivendo em meio aos humanos.

A transformação da narrativa feita por Rice modificou a visão dos vampiros e sua assimilação na literatura e no cinema. A partir daí, começam a surgir filmes com vampiros cada vez mais próximos do ser humano.

Na cultura ocidental, onde a lógica e a razão cientifica são a base do conhecimento, o vampiro, um ser sobrenatural, evoluiu, se tornando mais do que civilizado, belo, romântico e representante de um comportamento rebelde e sexualmente desviante e perigoso: ele se tornou um anti-herói, que nada mais é que um herói falho, porém muito mais interessante que o herói tradicional. Eles podem ser bons enquanto escondem um passado problemático ou traumático e intenções egoístas ou más, escondendo intenções nobres e razões complexas. Os anti-heróis podem ser fortes, física ou mentalmente, com qualidades que atraem a simpatia do público. Eles estão se tornando cada vez mais heróis positivos, embora precisem matar para se alimentar. Para o espectador isso traz a sensação de que matar já não representa um crime, no sentido moral da palavra, e esta possibilidade torna tênue a distinção entre bem e mal (BILGER, 2002). Na maior parte das vezes, eles são intrigantes e sensuais. Os vampiros contemporâneos se encaixam perfeitamente nesta descrição. O diretor Francis Ford Coppola é um dos influenciados por esta visão inaugurada por Anne Rice; sua adaptação do romance de Bram Stoker em 1992 mostra um Drácula que ama, sofre por ser solitário e se torna um monstro por conta da perda de sua amada, por quem passa os séculos a procurar.

Louis é um vampiro com humanidade, que aceita suas falhas e se refugia em sua compaixão para não sucumbir totalmente aos seus instintos. Podemos comparar Louis com o bom selvagem, do filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau. Para ele, todos os homens nasciam bons e a sociedade os corrompia, a vida nos grandes centros urbanos fazia com que os homens esquecessem seus sentimentos e se guiassem somente pela lógica e pela razão, o que configura uma crítica ao modelo geral do Iluminismo, que se mantém atual em nossa sociedade. Louis quer ser bom, portanto preza seus sentimentos acima de tudo, enquanto Lestat vive por suas próprias regras, como um libertino vivendo para seu próprio prazer sem se preocupar com nenhum valor de moral ou religião. Ao contrário de Louis, Lestat não se preocupa com quem mata, não se guia por sentimentos ou emoções e acredita que o que faz para sua satisfação pessoal é o que traz sua felicidade, sem consciência ou sujeição à convenções sociais.

3.2 UMA SOCIOLOGIA COMPORTAMENTAL VAMPÍRICA

Os vampiros antigos eram solitários e procuravam não se envolver com humanos. A partir dos romances de Rice isso mudou. Segundo Gelder (1994), seus vampiros buscam sempre relações de convivência com outros de sua espécie e, no caso de *Entrevista com o vampiro,* esses arranjos chegam à tentativa de formar uma família com um detalhe inusitado para o período: estas relações tem um forte cunho homossexual.

Jarrot (2009) afirma que esta visão de Anne Rice é um resquício dos anos 1970, onde bandas de rock e celebridades como Mick Jagger e David Bowie se travestiam ou maquiavam como mulheres, dando feminilidade ao corpo masculino. O diretor Neil Jordan diz o seguinte sobre a sexualidade dos vampiros de *Entrevista*:

> O relacionamento entre os dois homens é quase como aquele entre dois amantes. A mesma coisa entre Louis e Claudia. Exceto que não são exatamente amantes porque são vampiros, entende? Eles têm todas as emoções de um relacionamento sexual mas, por serem vampiros, nunca o consumam. Eu não temia a natureza homoerótica da obra e nem o fato de uma criança estar envolvida em cenas vagamente sexuais, porque eles são vampiros, e vampiros não fazem sexo. É simples. (JORDAN, 1994. p. 19).

Em todo o filme as relações são apenas insinuadas, nunca consumadas. O próprio Neil Jordan, em outro momento da conversa, menciona que quando se elimina o ato sexual, tudo se torna erótico. Para os vampiros de *Entrevista,* o sexo da vitima é indiferente, o que importa é o sangue naqueles que são atacados apenas como alimento; porém, mesmo não havendo qualquer insinuação de relação íntima, exceto a mordida, a escolha dos companheiros, em geral masculinos, o processo para sua transformação, e a forma de tratamento entre eles deixa isso claro.

No período em que foi lançado o livro, ele demonstrava estas modificações sociais evidenciadas com os movimentos pelos direitos femininos e também pelos direitos homossexuais, e suas conseqüentes quebras do modelo tradicional de família patriarcal. Estes debates e seus desdobramentos se aprofundaram, e passaram a ser mais freqüentes nas décadas posteriores sendo apresentados de forma mais explícita no filme:

> É intrigante que nas décadas de 1980 e 1990, que assistiram não apenas ao impacto da epidemia da AIDS, mas também aos debates "anti-pornografia" e às chamadas "*sex-wars*" (Gregori, 2003), a temática tenha sido tão explorada por *Hollywood*. O sangue "contaminado" e os "excessos" sexuais são simbolicamente importantes na caracterização desses personagens. (BRAZ, 2010. p. 2)

De acordo com o autor mencionado acima, a década de 1990 foi sacudida por acontecimentos que trouxeram à baila velhas discussões sobre a homossexualidade. Logo que

começava a ser aceita a definição de homossexualidade em detrimento de homossexualismo – o sufixo "ismo" é designativo de patologias – associado à doença mental, os grupos homossexuais foram atingidos pelo preconceito da AIDS associada a desvios sexuais, perversão, promiscuidade e morte, causando perseguições e fazendo da sexualidade masculina um sinônimo de perigo. Isto sem levarmos em consideração as questões sobre a condenação religiosa, que ainda hoje são causa de revolta e debates entre as minorias, principalmente pela acusação de que estas relações colocam em xeque a instituição da família, por não gerarem filhos. Homossexuais em vários locais do mundo ainda lutam pelo direito à legitimação de suas uniões e à adoção de filhos, quando têm desejo de formar sua família:

> Nos anos 1990 do século passado, houve um adensamento da preocupação com a questão da sexualidade no campo acadêmico. É nessa década que se assiste à profusão de chamados estudos *gays* e lésbicos, que problematizam a distinção analítica entre gênero e sexualidade, ao mapearem criticamente a "estratificação sexual" presente nas sociedades modernas (Rubin, 1993, p.10) a idéia de que existem práticas sexuais "boas" e "más" permeia boa parte dessa produção, que pensa o sexo como um vetor de opressão que atravessa outros modos de desigualdade social (classe, raça, etnicidade ou gênero). (BRAZ, 2010. p. 4)

Assim, Os vampiros se tornam, uma excelente metáfora para estes grupos considerados marginais ou que são excluídos. Seu instinto de sobrevivência se reproduz numa sexualidade que leva à reprodução (uma troca de sangue cria um novo vampiro), e onde a agressão é usada para a autopreservação. Especificamente neste caso, *Entrevista com o vampiro* aborda estas questões: a relação homossexual e sua mudança da estrutura familiar.

O encontro de Louis e Lestat é figurativo neste caso: o primeiro está procurando a morte, o segundo um companheiro para eternidade. O momento de transformação em vampiro e o processo que envolve a troca de sangue entre os dois são representados como um êxtase similar a um encontro amoroso. Durante o período em que estão juntos, as diferenças entre eles são enfatizadas: Louis é sensível e delicado, enquanto Lestat é controlador, manipulador e insensível às reflexões internas de seu companheiro. A relação é infeliz e está fadada ao fracasso.

Louis é um rico proprietário de terras e escravos – como já mencionamos anteriormente – e Lestat vai viver com ele em sua fazenda. Seus hábitos noturnos e sua falta de apetite despertam a desconfiança dos escravos. Paralelo a isso, Lestat passa a matar os escravos ao redor enquanto Louis ataca os animais da fazenda, aumentando a suspeita dos escravos, praticantes de *voodoo*, de que seu senhor abriga um demônio, tendo ele mesmo se tornado um. Num momento de descontrole, Louis acaba por morder a escrava doméstica e,

revoltado, confronta os escravos que estão reunidos à sua porta prestes a atear fogo na casa. Ele os expulsa dando-lhes liberdade e dizendo que seu senhor é realmente um demônio e que devem fugir, após o que incendeiam sua residência. Lestat, neste ponto, torna-se a representação viva dos senhores e patrões acusados de serem vampiros por filósofos como Voltaire (século XVIII) e Karl Marx (no século XIX). Os homens que sugavam o sangue dos trabalhadores, ou seja, sua força de trabalho.

Do ponto de vista de Louis, o maior crime de Lestat é seu desrespeito à vida humana e sua teimosia em compartilhar seu conhecimento sobre a imortalidade. Em nenhum momento ele tem idéia se há outros além deles ou, seu maior questionamento, de onde surgiram e qual seu lugar no universo. Ao perceber o vazio de seu relacionamento, Louis decide deixar Lestat e buscar a sobrevivência somente através do sanguede animais. Assim, a morte, companheira do vampiro, pode ser um prazer - como é para Lestat - ou um tormento, como é para Louis, embora o sangue seja aquilo que o mantém incorrupto e eterno.

Caminhando pela cidade, ele se depara com um bairro de Nova Orleans atingido por uma praga e encontra uma criança sozinha, tentando reanimar o cadáver da mãe. Ele decide matar a criança para livrá-la do sofrimento, mas acaba se encantando com ela. Neste momento, Lestat surge e o ironiza por querer dar uma morte piedosa à garota.

Ao voltar para casa, ele encontra Lestat com a criança. Após transformá-la e providenciar uma ama para que ela beba o sangue, Claudia e Lestat travam o seguinte diálogo:

> Claudia: Onde está mamãe?
> Lestat: Mamãe foi para o céu, querida, como aquela gentil senhora bem ali. Todas vão para o céu.
> Louis: Menos nós.
> Lestat: Shhhh. Quer assustar nossa filha?
> Claudia: Não sou sua filha.
> Lestat: Sim, você é. É minha filha e de Louis agora. Sabe, Louis iria nos deixar. Ia embora. Não vai mais. Ele vai ficar e fazê-la feliz.
> Louis: Seu demônio.
> Lestat: Uma família feliz. (0:42:55)

A sugestão é óbvia. Eles formam uma família inusitada. Podemos vê-los como os dois pais da criança. Uma nova configuração da família que se apresenta nos anos 1990, de certa forma, apresentando uma mudança social mais ligada à aceitação dos novos estilos de vida, como a possibilidade da construção de uma família nas ligações homoeróticas que vão se tornando mais comuns ao longo da década, e uma maior tolerância as escolhas sexuais. Ao insinuar no filme as questões ligadas à homossexualidade, a busca da identidade e as

alterações sociais da família e dos costumes, o diretor Neil Jordan representou as mudanças que estavam ocorrendo em nossa sociedade do fim do século XX.

Gostaríamos de chamar atenção para uma mudança significativa em relação ao livro. No romance, Claudia tem cinco anos e é um espelho da filha da autora, que morreu com leucemia aos cinco anos - vários sites que disponibilizam a biografia da autora confirmam a informação que o romance foi escrito logo após sua morte. A personalidade de Louis e sua desilusão com Deus e com a Igreja é uma representação da própria frustração, decepção e depressão da autora. No filme, entretanto, Claudia tem 10 anos. Julgamos que os motivos para mudança tenham sido feitos com o fim de facilitar a adaptação, a interpretação – seria mais difícil ser interpretado por uma criança desta idade – e a aceitação do público por conta do impacto chocante de ver uma criança vampiro com cinco anos de idade.

Claudia se torna o elo que os liga, e durante algum tempo eles vivem em paz até que, aos 30 anos, ela se dá conta de que não crescerá nunca e será eternamente uma mulher num corpo de criança. Ela se revolta e se rebela contra sua condição, dizendo odiar os dois porque lhe transformaram. Depois de certo tempo, finalmente, ela começa a entender sua situação e, após uma explosão de toda sua raiva, perdoa Louis e decide matar Lestat. O relacionamento entre os três é de perpétuo conflito, embora se comportem como uma típica família onde todas as atenções, afetos dos pais, a organização de seu mundo e suas vidas giram em torno de Claudia para mantê-la protegida e bem cuidada. De acordo com Àries (1981), esta configuração é típica da família dos séculos XIX e XX, tendo cada família sua casa, seu recanto de privacidade, que é inviolável e sacralizado, devendo ser respeitado e mantida como um modelo ideal e convencional, sendo excluído ou excomungado quem o desrespeitasse. O filme apresenta um novo modelo de família, que começa a ser mais visível nos anos 1990 e gera polêmicas que continuam até a atualidade por sua quebra do molde convencional.

O espaço em que convivem Lestat, Louis e Claudia é um espaço familiar: eles têm regras para respeitar este espaço, como a de não matar ninguém em seu lar para não conspurcá-lo, uma forma de metáfora clara para inúmeros comportamentos. Como forma de rebeldia, ela contraria estas orientações. A típica rebeldia e revolta adolescente contra os pais que se recusam a vê-la como uma mulher, o que é dificultado ainda mais por sua aparência. Como se impor como adulto se sua aparência é de uma criança?

> Claudia: [...] Me veste como boneca. Me penteia como boneca. Por quê?
> [...]
> Claudia: Quer que eu seja uma boneca para sempre? (grita com uma tesoura nas mãos cortando o próprio longo e cacheado cabelo)
> Louis: Claudia, não.

> Claudia: Por que não? Não posso mudar como todo mundo? (então descobre que seu cabelo cresce novamente)
> Claudia: Quem fez isto comigo? O que eu sou?
> Lestat: O que você é? Uma vampira louca que profana a própria casa.
> [...]
> Claudia: Louis, por quê? Precisa me contar.
> Louis: Vê aquela senhora? (e aponta uma velha senhora na rua vendendo flores) Nunca vai acontecer com você. Nunca vai envelhecer. E nunca vai morrer.
> Claudia: Isto quer dizer mais certo? Eu nunca vou crescer. (desolada) [...] Diga-me como me transformei nessa coisa. (0:49:39)

Além de demonstrar a frustração de Claudia no momento em que descobre sua verdadeira natureza, este trecho permite perceber o delicado equilíbrio de forças dentro da família de vampiros. Há também a menção à recompensa por ser uma vampira, a juventude eterna, a vida sem envelhecimento e sem doenças. A ligação com a eternidade, a obsessão pela beleza e juventude eternas e as pessoas transformadas se mantém como são, continuam com sua aparência física imutável. Isto causa o conflito mais dramático do filme, quando Claudia toma conhecimento que será eternamente uma mulher aprisionada no corpo de uma criança, que jamais mudará e, ao mesmo tempo, nos permite entrever nossos desejos. Em nossa época, a eterna juventude é a busca de cada vez mais pessoas, que gastam tempo e dinheiro em tratamentos cosméticos e cirúrgicos para o corpo perfeito e a beleza eterna. Nos anos 1960 havia uma necessidade por beleza para homens e mulheres.A revolução sexual, o culto ao corpo, a procura pelos esportes, tudo isso transformou a relação com o corpo. Isso se apresenta no romance e nos filmes contemporâneos e, neste caso, nos vampiros de *Entrevista*, que são de uma beleza excepcional. Até mesmo *Drácula*, nos anos 1990, é charmoso e belo.

Os vampiros do século XX são belos, sedutores e inclusive têm técnicas avançadas pra não chamar atenção dos mortais: maquiagem e bronzeamento artificial. Mas dentre os vampiros do século XX, nenhum era tão focado na beleza quanto os de *Entrevista*. Estabeleceu-se com todos eles um sentimento de identificação, o reconhecimento do outro, as qualidades de sedução e a identificação do sexo; a representação do homem moderno em sua busca pela beleza, pela juventude que segue o estereótipo do corpo perfeito e da publicidade, da ditadura da beleza, e tem que se estabelecer socialmente como belo, saudável, jovem e dinâmico. Ele está sempre se identificando com um modelo estético imposto pela sociedade na qual está inserido (Jarrot, 1999. p. 145). Nossa sociedade prega a importância da beleza física, principalmente através da publicidade. Esta liberação para mostrar o corpo acarreta ambigüidades, já que a liberação sexual e física presente na mídia e na cultura de massa traz como conseqüência a obsessão da juventude, da elegância, da virilidade e todo o resto que mostra o corpo como objeto de saúde e desejo.

A partir do momento em que toma conhecimento de que nunca será uma mulher fisicamente, Claudia decide matar Lestat, a quem culpa, e fica obcecada em descobrir suas origens. Foge com Louis para a Europa para que os dois procurem por outros de sua espécie por todo o continente:

> Louis: Procuramos em cada cidadezinha, em cada ruína, em cada país. E nunca encontramos nada. [...]
> Daniel (jornalista): Não descobriu nada?
> Louis: Alguns rumores, superstições sobre alho, cruzes, a velha estaca no coração. Mas um de nós? Nem um sinal.
> Daniel: Não existem vampiros na Transilvânia? Não há um conde Drácula?
> Louis: Ficção, meu amigo. Ficção vulgar de um irlandês louco. (01:06:10)

O filme, assim como o livro, demonstra uma Europa Oriental dominada pela superstição e pela crença, apegada ao primitivismo. Não era um lugar apreciado por vampiros requintados e civilizados como eles. É a repetição da mesma discussão e o modo de ver o leste europeu presente em Drácula. Uma visão da Europa Ocidental como civilizada e sofisticada, em contraponto à outra parte rural e atrasada, tanto para o período em que se apresenta no filme, o final do século XIX, quanto para o período de sua produção, o final do século XX. Esta é a idéia que se tem de uma parte da Europa recém-saída do comunismo, logo após o desmantelamento da União Soviética como conseqüência da perda gradual de sua influência política e econômica na década de 1980, que culminou com a queda do muro de Berlim em 1989, assuntos já discutidos no capítulo II deste trabalho. Percebe-se também no diálogo um ar de desprezo pelo Drácula e pelo próprio Bram Stoker. Após procurar sem resultado por outros vampiros, eles vão para Paris.

No final do século XIX, quando chega a Paris, Louis comenta que ela é a mãe de Nova Orleans. Historicamente, é nesse período que invenções como a fotografia e o cinema saíram de lá para dominar o mundo. A moda, a forma de comportamento da sociedade burguesa, aquilo que era considerado sofisticado e requintado, as vanguardas artísticas e literárias, tudo vinha de Paris e era copiado no restante do mundo. Walter Benjamin (1985) fala das exposições em galerias de arte, das inovações tecnológicas nos transportes e nas comunicações, na vida social e privada que dominavam a cidade. Era uma metrópole cosmopolita, com uma vida noturna profusa e cheia de possibilidades:

> Louis (narrando): Paris, setembro de 1870. A cidade com que sempre sonhei. Eu era crioulo e Paris era a mãe de Nova Orleans. Um universo inteiro dentro dela. Estávamos vivos de novo. Apenas nós dois. Estava tão eufórico que atendia todos os seus desejos (de Claudia). Foi então quando desisti da busca por vampiros que um vampiro me encontrou. (01:07:58)

A Europa, até as duas grandes Guerras Mundiais, era o centro do mundo civilizado e Paris, a sua capital. Todos os modelos, das roupas às ideias, eram importados desta capital do Velho Mundo (MICHETTI, s.d.). O francês era a língua diplomática e nobre desde a Idade Média e parte da Idade Moderna. Sua aura de magia atraia e atrai milhares de turistas. Após a Segunda Guerra Mundial, com a crise econômica europeia, o centro do mundo mudou, e se tornou os Estados Unidos, por sua ascensão diplomática e econômica, que financiou tanto o armamento para os países aliados como o dinheiro necessário para a reforma dos territórios atingidos. Com isso, eles garantiram sua hegemonia no mundo Ocidental e passaram de periferia do Novo Mundo para modelo a ser seguido, impondo sua língua como universal, seus costumes, sua moda, seus estilos, seus filmes, suas músicas e o *american way of life* ou "o estilo de vida americano", com sua anunciada democracia e possibilidade de todos realizarem seus sonhos numa sociedade capitalista, com discurso de igualdade entre todos, o que não acontece na realidade. Louis, após sair de uma Nova Orleans periférica em desenvolvimento, vai para a Europa, no centro do mundo e retorna anos depois para uma América (Estados Unidos) que se tornou o centro do mundo por seu controle das ciências e da tecnologia, conduzindo o progresso além de seu liberalismo individualista. (BERNSTEIN; MILZA, 2007).

Louis busca em Paris vampiros que sejam como ele e os encontra. Sua procura é, de acordo com Lefait (2005), a busca de seu reflexo no espelho, de uma imagem com a qual possa se comparar. Dentro deste jogo de espelhos vêem a si mesmos e o que são ou tomam conhecimento de si, como no caso de Claudia, que olha uma mulher adulta, desejando se refletir nela e ter seu corpo, mas, ao descobrir que nunca deixará de ser criança, se revolta contra o espelho, que reflete uma imagem que nunca se modificará. Claramente perceptível na cena em que, num ato de revolta, ela corta o cabelo e horrorizada, percebe que volta a crescer, ficando exatamente como estava antes do corte (0:49:39). Quando finalmente encontra outros vampiros, ele descobre que estes vivem em um teatro, o Teatro dos Vampiros. Todas as noites apresentam peças em que vampiros fingem serem humanos, e que fingem serem vampiros, num complexo jogo de espelhos que deixa clara sua subestimação aos humanos, considerados incapazes de perceber a diferença. Eles se escondem dos humanos se expondo totalmente a eles.

Mais que outros vampiros com quem se comparar, Louis busca uma identificação, um grupo de pertencimento, algo de que se sentir parte para aprender quem é e não ter mais o receio de estar sozinho no mundo. Esta é uma das grandes questões impostas pelo mundo pós-

moderno e que é mostrada nas entrelinhas da produção: a crise do homem moderno e pós-moderno e seu desejo de fazer parte de algo.

3.3 O VAMPIRO NA PERSPECTIVA MULTICULTURAL DA PÓS-MODERNIDADE

A obra de Anne Rice, escrita em meados da década de 1970, traz influências do movimento da contracultura e dos movimentos da década de 1960, que já discutimos anteriormente. Estas modificações culturais se perpetuam até a atualidade e, na produção do filme adaptado de sua obra, isso fica ainda mais claro. Louis é um arquétipo do homem contemporâneo com suas inquietações, dúvidas e questionamentos; não há como não perceber este momento social na construção de seu personagem. Harvey (2010) afirma que "as personagens pós-modernas com freqüência parecem confusas acerca do mundo em que estão e de como deveriam agir em relação a ele" enquanto transmite "a ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima." (HARVEY, 2010. p. 46-52).

Quando encontra outros vampiros em Paris, Louis conhece Armand, um vampiro com mais de 400 anos. Como ele mesmo afirma que deseja entender o mundo contemporâneo, é a tentativa de compreensão entre as gerações. Armand quer fazer parte deste novo mundo que esta se configurando e vê em Louis a representação de seu espírito:

> Armand: Dois vampiros do novo mundo vieram nos levar a uma nova era aonde tudo que amamos apodrece e desaparece. [...] O mundo muda. Nós, não. Aí mora a ironia que finalmente nos mata. Quero que faça contato com essa época.
> Louis: Eu? Você não vê? Não tenho época. Estou em constante desvantagem. Sempre estive.
> Armand: Esse é o espírito de sua época. O coração de tudo. A sua descrença na graça é a descrença de um século. [...] Reflete a decepção. (01:23:58)

Este mundo representado no filme é o mundo do pós-modernismo, que é uma condição histórica repleta de noções conflitantes, surgido nos anos 1970 como uma forma de crítica ao modernismo, e se estabelecendo como estética cultural. É o abismo que separa as gerações, as anteriores se sentem cada vez mais deslocadas e não compreendem os jovens e seus novos conceitos, que visam quebrar com as convenções e códigos vigentes. Aqueles que representavam e defendiam o pós-modernismo eram:

> [...] contra tudo o que o modernismo representava, fosse em cultura ou em política. A pop arte e a música pop, a "nouvelle vague" no cinema e o "noveau roman" na

> literatura, o "happening" e o ser "in", os protestos de massa e a contestação, o apagamento das fronteiras entre a "arte" e a "vida", o cultivo da sensibilidade através do sexo e das drogas, e não a contemplação estética ou estudo intelectual, o enobrecimento das reivindicações do "princípio do prazer" sobre as do "princípio da realidade", de todas essas maneiras a contracultura atacou o que considerava o mundo elitista, esotérico e autocrático do modernismo. (KUMAR, 2006. p. 146)

A palavra modernidade deriva do latim *modernus,* sendo utilizada no século V por Santo Agostinho contendo diversos significados; no século XII, os contemporâneos acreditavam que eram modernos, empregando a palavra *modernitas*. Basicamente, modernidade sempre foi empregada para indicar as rupturas com o passado e as oposições geradas: cristãos (modernos) e pagãos (antigos); homens da era moderna (modernos) e era medieval (antigos). O sentido histórico da palavra modernidade difere do original anteriormente utilizado. Ele surgiu "[...] com o Iluminismo, tendo seu ápice nos séculos XIX e XX." (SILVA e SILVA, 2006. p. 297).

> Defendo a idéia de que a vida, a arte e o pensamento modernos têm uma capacidade autocrítica e auto-renovação perpétuas. Já os pós-modernistas afirmam que o horizonte da modernidade está fechado, suas energias estão exauridas – em outras palavras, que a modernidade acabou. O pensamento social pós-modernista vê com desprezo todas as esperanças coletivas de progresso moral e social, liberdade individual e felicidade pública, que nos foram legadas pelos modernistas do Iluminismo setecentista. (BERMAN, 2007. p. 17)

Segundo Silva e Silva (2006), as transformações mencionadas são oriundas do período considerado como Era Moderna, com a ideia de racionalização da vida, que modificou a economia, alterando as relações feudais pelas relações geradas no capitalismo; a política, que alterou as relações de poder governamental, não mais vinculadas ao direito divino, mas a um contrato com regras estabelecidas pelos cidadãos e, finalmente, a cultura, pois o homem já não precisava de mitos e alegorias para entender o mundo, ele poderia ser compreendido pela ciência, esta já desvinculada da religião, que perdeu seu poder de controle sobre o indivíduo e, consequentemente, sobre a arte, que, por sua vez, se libertou dos temas religiosos.

Todas estas rupturas são provenientes do projeto iluminista de emancipação do homem dos grilhões que o impediam de pensar e tomar decisões por conta própria. "Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo." (KANT, s.d.).

O projeto de modernidade iluminista foi baseado na eficácia que previa a racionalização da relação dos homens com a natureza, na maior eficiência científica, no

controle ilimitado dos homens sobre outros homens – a noção amplamente difundida do progresso para a evolução da humanidade – e na autonomia que sugeria a igualdade e liberdade da sociedade civil, que também não ocorreu de forma completa. O ideal consistia em juntar o conhecimento de muitas pessoas que trabalhassem para buscar a liberdade. A ciência permitiria o domínio da natureza evitando a escassez de alimentos e recursos; o pensamento racional traria a libertação do domínio da superstição e da religião, além do fim poder abusivo dos governantes. A busca do progresso e a ruptura com a história precedente faziam parte do projeto moderno iluminista. A visão iluminista era otimista. Uma sociedade bem organizada e bem educada, com conhecimento científico e leis que serviam a todos era seu projeto, que almejava a justiça e a felicidade humanas. O século XX, com duas grandes guerras, campos de concentração, bombas atômicas e ameaças nucleares, acaba com o otimismo derivado da idéia de que o progresso e a ciência mudariam as condições humanas. (HARVEY, 2010. p. 23)

> No entanto, a eficácia degenerou em dominação, e é atualmente muito criticada por ser responsável pelos estragos ecológicos que o planeta enfrenta, pela desumanização das relações sociais, pela violência e belicosidade entre as Nações, pelo tecnicismo frio da vida moderna, por ter colocado em risco de aniquilamento atômico toda a humanidade. Quando se fala em crise da modernidade, fala-se, sobretudo, na crise desse modelo da eficácia que foi, de fato, o projeto de modernidade que mais se efetivou desde o século XVIII até os nossos dias, defendendo uma ciência e uma técnica que são, elas mesmas, dominação. (SILVA e SILVA, 2006. p. 299).

Ao longo dos séculos XIX e XX houve vários autores que discutiram a modernidade e seus benefícios ou malefícios para a humanidade, alguns considerando a modernidade e as mudanças do mundo como algo positivo, outros como um aspecto negativo.

Para o sociólogo Zygmunt Bauman (2001), a modernidade iniciou-se com a conquista do tempo e do espaço. Ela ocorreu quando os homens criaram máquinas capazes de percorrer as distâncias em menor tempo. A esta modernidade ele dá o nome de era do *hardware*, em que “os humanos podem inventar, construir, apropriar, usar e controlar; [...]” (BAUMAN, 2001. p. 129). Foi isso, de acordo com suas idéias, que criou a maior desigualdade entre os homens, pois aqueles que controlam ou tem acesso às melhores máquinas, detém o poder sobre os outros. A moderna tecnologia anulou o tempo, visto que o sinal eletrônico permite contatos instantâneos e independentes da distância.

Em nossos dias a vida moderna “nos despeja a todos num turbilhão permanente de desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angustia” (BERMAN,

1986. p. 15). Para este autor, que discute a modernidade e seus desdobramentos, a humanidade está cheia de possibilidades, entretanto, vazia de valores.

Já Bauman (1998) diz que na modernidade as pessoas buscam a ordem do seu mundo de forma a poder controlá-lo, mas a velocidade das mudanças traz uma constante sensação de angústia e medo, buscando alguma forma de desacelerar o ritmo da vida cotidiana. O mundo perfeito seria aquele em que reinasse a harmonia, com valores e instituições estáveis:

> Quase todas as fantasias modernas de um "mundo bom" foram em tudo profundamente antimodernas, visto que visualizaram o fim da história compreendida como um processo de mudança. Walter Benjamin disse, da modernidade, que ela nasceu sob o signo do suicídio; Sigmund Freud sugeriu que ela foi dirigida por Tânatos – instinto da morte. (BAUMAN, 1998. p. 21)

Na conjuntura atual de uma "modernidade que não sabe mais onde está, mas que se contenta com muito pouco" (GUILLEBAUD, 2003. p. 14), a busca por sentido pode ser encontrada facilmente nos manuais que ensinam como dar sentido à vida. Mas ainda vivemos na modernidade? Para alguns autores não, e esta é outra discussão bastante polêmica.

Para estudiosos como o antropólogo David Harvey (2010), a modernidade acabou no final dos anos 60 e início dos 70, no século XX, com os movimentos que contestaram as consequências do projeto de modernidade iluminista. O modernismo é identificado como a

> [...] crença no progresso linear, nas verdades absolutas, no planejamento racional de ordens sociais ideais, e com a padronização do conhecimento e da produção. O pós-moderno, em contraste, privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural. A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou totalizantes são o marco do pensamento pós-moderno. (HARVEY, 2010. p. 44)

A modernidade é feita de rupturas com todas as condições históricas precedentes, rompimentos e transições encabeçados pela vanguarda. A própria expressão pós-modernismo é emprestada da arte. Seus conceitos são geralmente utilizados para explicar obras artísticas que são consideradas como tal por quebrar os valores e as convenções da modernidade. O cinema pós-moderno, por exemplo, sabe que tudo já foi dito e que é preciso retomar as velhas regras e renovar o que pode ser renovado através das menções e modificações dos antigos. (JULIER; MARIE, 2009).

É este lado que o filme explora em Louis: há um rompimento com o modelo tradicional de vampiro, como ser maldito, predominantemente mal e aterrorizante, e esta diferença é mais aparente na comparação com Lestat, que não abre mão de seu lado monstruoso e mal. As fronteiras da moralidade, do maniqueísmo são rompidas. O marginal

excluído passa a ser o centro das atenções, é o narrador de sua própria história. Mundos diferentes coexistindo num mesmo ambiente, como os vampiros que se movem imperceptíveis entre os humanos. A essência da ficção pós-moderna é suspender a crença e a descrença, os valores tradicionais.

Esta descrença se traduz na secularização do mundo. Na verdade, as histórias de vampiros anteriores a Bram Stoker (1897) não continham elementos cristãos, foi ele que os inseriu na luta contra o vampiro. À medida que o século XX avançou, os vampiros foram influenciados pela secularização, abandonando os símbolos religiosos e demonstrando a descristianização de nossa sociedade ocidental. Os vampiros de *Entrevista* discutem a existência de Deus e do Diabo. Toda a busca de Louis é por uma explicação para sua condição vampírica e o entendimento de seu papel no mundo, ele busca saber se é um ser demoníaco ou uma criatura de Deus. Ao conversar com Armand, que lhe responde que nunca ouviu falar em nenhum dos dois e que eles não existem, Louis perde as esperanças e fica desolado. Consoante Jarrot (1999), em seu envolvimento nas discussões metafísicas e seus discursos que abordam o fanatismo religioso podemos ver a influência do gnosticismo[53] ou do ateísmo[54] de nossa sociedade, que atualmente se reflete nas discussões cada vez mais polarizadas entre a descrença total e o fanatismo religioso.

> Louis: Você tem as respostas?
> Armand: Você tem as perguntas?
> Louis: O que somos nós?
> Armand: Nada, senão vampiros.
> Louis: Quem nos fez ficar assim? [...] A fonte de todo esse mal.
> Armand: [...] Você morre quando mata. Sente que merece morrer e que não tem limites. Mas isso o torna diabólico? Mesmo compreendendo o que chama de bondade não o torna bom?
> Louis: Então não há nada?
> Armand: Talvez. Mas talvez isto seja o único mal que existe.
> Louis: Então Deus não existe?
> Armand: Não sei nada sobre Deus. Ou sobre o Diabo. Nunca tive uma visão ou soube um segredo que não condenasse ou salvasse minha alma. Pelo que sei, depois de 400 anos sou o vampiro vivo mais velho do mundo.
> Louis: Então é como sempre temi. (01:18:06)

Louis pode ser comparada com o *Fausto*, que, segundo Berman (2007), é diferente dos heróis de seu período, sendo o primeiro de meia-idade em um universo de heróis jovens do século XVIII, quando Goethe escreveu sua peça. Fausto tem todo o conhecimento científico,

---

[53] É um sistema filosófico e teológico cujos sectários pretendiam ter um conhecimento completo e transcendente da natureza e dos atributos de Deus.
[54] É a negação ou a falta de crença na existência de deuses, sejam quais forem.

viveu sua vida alimentando o espírito e não teve experiências mundanas, chega à meia-idade e se arrepende de ter se isolado do mundo. Louis, num reflexo inverso do Fausto, quer o conhecimento espiritual, passou 200 anos conhecendo o mundo, a humanidade e suas transformações, mas se sente vazio por não ter conhecimento científico e iluminação. Sua intenção é encontrar outros de sua espécie com quem possa se identificar e obter respostas. Ambos fizeram um pacto com o diabo em busca da satisfação de seus desejos e do esquecimento de suas angústias, porém no final, tiveram a sensação de terem sido ludibriados, visto que, não alcançaram seus objetivos e maximizaram suas angústias.

Este é outro ponto da pós-modernidade apontado no filme, a busca pela identidade numa sociedade fragmentada, diversificada e multicultural, onde se deve fazer escolhas que, em alguns casos, são contraditórias e incompatíveis. Louis não é mais humano, mas também não deseja ser um vampiro. Ele vive entre os dois mundos, não se encaixando completamente em nenhum dos dois. É uma metáfora social. De acordo com Hall (2006), esta fragmentação ocasiona o sujeito descentrado, que está em crise com sua identidade, a qual não é mais fixa ou estável. Para ele, a identidade é cambiável dependendo de como nos apresentamos ou os ambientes em que interagimos, tendo uma série de identidades que podemos assumir, mesmo temporariamente, ou seja, não há mais uma identidade única em cada pessoa

Hall usa como exemplo os movimentos sociais e políticos, que até os anos 1960 eram, geralmente, designados por classe ou arena política. A partir daí, movimentos de minorias passaram a apelar para a identificação de seus componentes, abrindo um novo leque de possibilidades, no caso de Louis, como representação desta busca e contradição identitária podendo se considerar vampiro, humano, pai, amigo, bom, mal, europeu ou americano. A globalização do mundo por conta das mudanças econômicas e tecnológicas do progresso alterou as noções de tempo e espaço com sua tecnologia, que proporciona a facilidade da comunicação e informação simultâneas, não importando onde ocorreu determinado fato. Do outro lado do globo, a sua visualização é imediata, transformando o mundo numa aldeia global. O planeta é todo interligado por questões de ecologia e economia e o tempo é cada vez mais reduzido, devido a possibilidades de atravessar a mesma distância, cada vez mais rápido, com a evolução dos meios de transporte. A busca de Louis por uma identidade, por um grupo, por um lugar ao qual pertencer é a nossa procura num mundo sem fronteiras, em que todos são padronizados pela moda, pela mídia.

Harvey (2010) aponta uma conseqüência mais profunda, dizendo que a aceleração da produção e circulação dos bens de consumo a partir dos anos 1960 abriu a perspectiva para um mercado de coisas instantâneas e descartáveis. A possibilidade de poder, com facilidade,

jogar fora e substituir produtos foi transferida para outros aspectos da vida como valores, estilos de vida, relacionamentos. A pós-modernidade traz um sentimento de desligamento dos desejos coletivos em prol dos individuais, uma busca constante do novo, mesclado com a nostalgia do tradicional, auxiliado por um mercado que impede a criação de tradições entre as inovações.

Consoante o autor, no *Manifesto comunista*, Marx e Engels afirmam que a burguesia criou um novo internacionalismo através do mercado mundial, ao lado da sujeição das forças da natureza ao homem, do maquinário, da aplicação da química à agricultura e à indústria, da navegação a vapor, das estradas de ferro, do telégrafo, da devastação de continentes inteiros para cultivo, da canalização de rios, do surgimento de populações inteiras como por encanto. Fê-lo a um alto custo: violência, destruição de tradições, opressão, redução da avaliação de toda atividade ao frio cálculo do dinheiro e do lucro. Em busca de lucros são criados novos desejos e necessidades, visando à produção de novos produtos que alimentem o apetite imaginário, a fantasia, o capricho e o impulso. É o caso do culto ao corpo e a juventude como modelos a serem seguidos numa sociedade que produz e consome cada vez mais produtos e tratamentos milagrosos para aplacar o avanço da idade, ou pelo menos a aparência dela, e a doença, que tem que ser escondida a qualquer custo.

Louis, "o imortal com a paixão dos mortais", nas palavras do vampiro Armand, é um reflexo de nossas próprias ansiedades e disputas interiores. O fato de ele precisar usar a violência e a agressividade, causando a morte para aqueles que são seu alimento, não choca mais, não há mais terror no vampiro. Os deslocamentos dos limites dos valores e da moralidade tornam suas ações, no máximo, questionáveis, e o fato de ele ser um assassino frio não afeta a imagem sedutora e bela do monstro com aparência angelical.

Em *Entrevista com o vampiro* não há redenção pelo amor ou pela virtude. Louis se considera vazio, sozinho, um estranho a vagar num mundo onde não pode ser aceito; não há maniqueísmo absoluto. Apesar de se compadecer dos seres humanos e ter compaixão, ele não deixa de matá-los para garantir sua sobrevivência e, principalmente, não há final feliz. A ambigüidade deste final é uma característica marcante do cinema pós-moderno, que remete à desilusão e ao vazio de nossa sociedade atual. Antigas formas de identidade como a família, a pátria e a propriedade já não produzem mais sentido. A noção de pertencimento se dissolve, sendo o sujeito condenado a vagar pelo mundo buscando estímulo apenas na variedade de prazeres e diversões, como o hedonismo absoluto de Lestat, enquanto a memória romântica de Louis contesta isso na recusa à aceitação de uma vida sem um sentido transcendente relacionado ao amor, a uma genealogia e ao pertencimento a um lugar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa foi iniciada no ano de 2011 com a intenção de identificar as modificações sociais que fazem parte da narrativa fílmica em *Drácula de Bram Stoker* e *Entrevista com o vampiro*. Durante o decorrer desta pesquisa, nos últimos dois anos, observamos um aumento no interesse pelo maravilhoso e sobrenatural. A crescente onda torna, apesar de os dois filmes terem, em média, 20 anos passados de seu lançamento, impossível não perceber a atualidade de seus temas.

Vivemos um momento em que o cinema e a televisão recuperam os vampiros e os contos de fadas, seja por meio de filmes, seja por meio de séries televisivas. Em 2008 foi lançada a saga *Crepúsculo*, uma história de amor entre uma adolescente e um vampiro centenário que havia sido transformado também quando adolescente. Há também a série televisiva *Diários do vampiro*, que conta a história de um triângulo amoroso entre uma adolescente e dois vampiros irmãos também adolescentes. Há alguns dias, descobrimos que a rede de tv a cabo americana ABC está filmando uma nova série chamada *Drácula*, que se desenvolverá durante a estadia do conde na Londres do século XIX, quando conhece Mina, seu grande amor. Parece-nos uma série criada a partir do *Drácula* de Coppola, mas como não existem muitas informações, não temos como confirmar.

Ao mesmo tempo, há uma profusão de filmes que reestruturam os contos de fadas. *A garota da capa vermelha* (2011), *Espelho, espelho meu* (2012), *Branca de Neve e o Caçador* (2012), além de uma série televisiva também da ABC chamada *Once upon a time*, que iniciou em 2011 e é fenômeno de público e crítica. Nela, os personagens dos contos de fadas são enviados para o mundo real por uma maldição da bruxa malvada e esquecem o que são na "realidade" ou de onde vieram, vivendo pacatamente numa cidade do interior até serem libertados da maldição e tentarem voltar para o reino encantado. A relação entre eles e os filmes que analisamos está no resultado de nossa pesquisa: são fenômenos da sociedade atual.

Drácula de Bram Stoker (1992) traz na construção de sua narrativa uma representação da sociedade em que foi produzido. Esta representação demonstra a inquietude de pensadores pós-modernos como Lipovetsky (2004; 2007), o qual afirma que na sociedade contemporânea os mitos e as utopias ruíram; a razão iluminista que regeu a modernidade foi baseada no triunfo da razão e da técnica, da ciência e do progresso, que continua fazendo sentido. Porém, a relação com o progresso "tornou-se incerta e ambivalente", já que pode trazer tanto um mundo melhor, como pode trazer uma catástrofe. No filme, esta característica é apresentada na inversão dos personagens, ao esvaziar o personagem Jonathan Harker. No romance de Bram Stoker, ele é o herói, o símbolo da burguesia racional e industrializada, que tem a ciência a seu serviço; por isso vence o nobre, representante de uma classe arcaica e decadente,

que não tem mais lugar no seu mundo civilizado. Enquanto no filme, ele é fraco, incapaz de vencer o conde, a ciência já não faz efeito em sua luta e o nobre decadente passa a ser o herói, o personagem principal. Torna-se, portanto, uma metáfora da desilusão do mito do progresso e da razão como portadoras da resposta para felicidade para a humanidade.

> Como sabemos, as tragédias que o século XX presenciou, somadas aos novos desdobramentos dos perigos tecnológicos e ecológicos, representaram um desmentido categórico dessa infundada convicção num futuro indefinidamente melhor. Foram essas incertezas profundas que suscitaram a idéia de pós-modernidade, concebida em meio à perda de credibilidade dos sistemas progressistas e desencanto com as ideologias. (LIPOVETSKY, 2007. p. 10)

Há também uma retomada do conto de fadas, da idéia do príncipe encantado e do amor eterno que vence até a morte. "O amor nunca morre" é a frase que é veiculada nos cartazes promocionais do filme por todo o mundo. Mesmo após 200 anos da Revolução Francesa, que iniciou a queda das monarquias europeias, ainda há uma fascinação pela nobreza. Na Inglaterra se mantém a família real. Mesmo com pouco poder político, sua influência cultural é inegável. A vida dos príncipes, princesas e outros nobres ligados a ela são objeto de culto e veneração pelos ingleses. Os contos de fadas fazem parte do imaginário humano tanto quanto os vampiros. Contudo, de monstros eles foram promovidos ao ideal de príncipe por uma sociedade em que a moralidade é dúbia, permitindo a aceitação de um monstro predador humanizado por conta do amor, facilmente identificado com nossas frustrações, angústias e medos. A ilusão do amor romântico, de acordo com Freire (1998), faz com que todo o tipo de loucura e excesso seja perdoado, desde que tenha sido feito na busca do príncipe ou princesa encantados.

Na outra ponta, o filme *Entrevista com o vampiro* trazia, em 1994, no contexto da luta contra a AIDS e os estigmas enfrentados pelos homossexuais, dois vampiros que vivem uma relação homoerótica e que transformam uma criança em vampiro para construir uma família e manter sua relação. A ideia é extremamente atual. Vivemos um momento em que a luta pelos direitos civis dos homossexuais foi recompensada com a permissão de união legitimadas pelo Estado, ao mesmo tempo que se acirram os debates entre a aceitação ou não destas uniões e destes relacionamentos, combatidos veementemente pelo fanatismo religioso, que não aceita a diferença e não tolera a quebra de seus dogmas.

Entrevista com o vampiro demonstra a dessacralização da sociedade através dos questionamentos do protagonista sobre a existência de Deus ou do Diabo e sua frustração ao não conseguir obter respostas. Silva (2007) afirma que a contemporaneidade traz certa falta de

fé, que faz com que as pessoas percam suas referências. Para ele, vivemos uma "era de racionalização, de descrença e de desinstitucionalização da religiosidade", sendo assim "nada mais normal que o aparecimento de seitas, movimentos de fanatismo, fundamentalismo e integrismo". Com a falta de referências, "o medo do vazio quase sempre leva à busca do excesso de presença." (SILVA, 2007. p. XVIII).

Referências, seu lugar no mundo, sua identidade, um grupo ou lugar do qual se sentir parte integrante, um sentido para sua vida vazia, todos esses elementos fazem parte da busca de Louis. Ele tem todas as possibilidades de escolha de um futuro, toda a liberdade de escolha destas possibilidades e ainda assim é frustrado, se sente cansado da vida e de sua existência. Citando novamente Lipovetsky (2004), Louis vive num paradoxo da "sociedade da decepção", como o autor nomeia a sociedade contemporânea. Ele, Louis, vive sempre entre o desejo e a decepção, num vazio criado pela fantasia da expectativa e o real.

Ambos os filmes trazem em seu bojo o contexto histórico do mundo contemporâneo, cada um – com suas especificidades - pode ser analisado como um representante da sociedade que o produziu e consumiu, demonstrando a pertinência de nossa hipótese de que a figura mítica do vampiro se adapta à sociedade onde é inserido e é utilizado nos filmes e que as narrativas atuais também se adaptam como uma metáfora dos nossos medos, angústias e anseios. Os filmes também mostram a busca pelo amor duradouro num mundo onde a rápida modificação e o avanço tecnológico tornam tudo rapidamente descartável, aplicando este conceito também aos relacionamentos e sentimentos; a busca de um lugar e de um pertencimento, de uma identidade estável num mundo globalizado que fragmenta e desconstrói nossas certezas; a nostalgia do antigo e do passado como um tempo melhor e a insatisfação incutida por um mercado de consumo que faz com que desejemos sempre mais do que possuímos, sendo virtualmente impossível chegar à felicidade e à plenitude.

REFERÊNCIAS:

AIDS – 30 anos depois. **Fantástico.** São Paulo, Rede Globo, 02 de janeiro de 2011. Programa TV. Disponível em: < http://www.youtube.com/watch?v=Uy0qQvFxDWs&feature=related>.

ALMEIDA, L. M. Visão Ética. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 de janeiro de 1987.

ALONSO, I. S. Why the vampires prefer Louisiania? In: **Neoamericanist.** Vol. 5, Ed. 2, Fall/Winter 2011/2012, s.p. Disponível em: <http://www.neoamericanist.org/paper/why-do-vampires-prefer-louisiana>. Acesso em: abr. 2013.

ARGEL, M.; MOURA NETO, H. (orgs.). **O vampiro antes de Drácula.** São Paulo: Aleph, 2008.

ÀRIES, P. **História social da criança e da família.** Rio de Janeiro: LTC, 1981.

AUMONT, J. **A imagem.** Campinas, SP: 1993.

BAHIANA, A. M. **Como ver um filme.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARROS, J. D. Cinema e história: entre expressões e representações. In: NÓVOA, Jorge; _____. (orgs.). **Cinema-história**: teoria e representações sociais no cinema. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008. p. 43-83.

BARTLET, W.; IDRICEANU, F. **Lendas de sangue: o vampiro na história e no mito.** São Paulo: Madras, 2007.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida.** Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar da pós modernidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BRAZ, C.A. Os vampiros saem do armário: sexismo, homofobia e racismo na série True Blood. In: Fazendo gênero, 9, Santa Catarina, 2010. **Anais.** Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 23-26 agosto. p. 1-9. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278280660_ARQUIVO_OsVampiros SaemdoArmario.pdf>. Acesso em: abr. 2013.

BENJAMIN, W. Paris: capital do século XIX. In: **Walter Benjamin.** Coleção grandes cientistas sociais. Volume 50. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERSTEIN, S.; MILZA, P. (dir.) **História do século XX**: Volume I - 1900-1945, o fim do mundo europeu. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.

BILGER, N. **Anomie vampirique, anémie sociale**: pour une sociologie du vampire au cinéma. Paris: L'Harmattan, 2002.

BIRMAN, J. A sexualidade entre o mal e as maledicências. In: LOYOLA, Maria Andréa. (org.) **AIDS e sexualidade**: o ponto de vista das ciências humanas. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: UERJ, 1994. p. 109-116.

BISKIND, P. **Como a geração sexo, drogas e rock'n roll salvou Hollywood.** São Paulo: Intrínseca, 2009.

BLOCH, M. **Apologia da história ou o ofício do historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

BOHN, M. **Shadow of the vampire**: understanding the transformation of an icon in popular culture. University Honors Program. Disponível em: <https://digital.library.txstate.edu/handle/10877/3224>. Acesso em: abr. 2013.

BRITES, C. (Org.) **O livro negro dos vampiros.** São Paulo: Andross, 2007.

BUSCOMBE, E. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, F. P. **Teoria contemporânea do cinema.** São Paulo: SENAC, 2005. Volume II. p. 303-318.

BUSE, I. Drácula: um mito sócio-político? In: **Revista Tempo Brasileiro**. n.180 - As interfaces da História. Rio de Janeiro: 2010.

CALIL, C. A. Cinema e Indústria. In: XAVIER, I. (org.). **O Cinema no século.** Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 45-69.

CALMET, A. **Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, Moravie, etc.** Tomo II. Paris: 1751.

CÁNEPA, L. L. Expressionismo alemão. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial.** Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 55-88.

CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. História e análise de textos. In: _____. (orgs.). **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia.** Rio de Janeiro: Elsevier, 1997. p. 401-417.

CARRARA, S. A Aids e a história das doenças venéreas no Brasil. (Do final do século XIX até os anos 20). In: LOYOLA, M. A. (org.) **AIDS e sexualidade**: o ponto de vista das ciências humanas. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: UERJ, 1994. p. 73-108.

CHARTIER, R. Imagens. In: BURGUIÈRE, A. (org.). **Dicionário das ciências históricas.** Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 405-408.

COPPOLA, F. F. Coração de trevas. Los Angeles. **SET: cinema e vídeo**, São Paulo, ed. 67, ano VII, n. 1, p. 20-21, jan. 1993. Entrevista concedida à José Emilio Rondeau.

COSTA, B. (org.). **Contos clássicos de vampiro.** São Paulo: Hedra, 2010.

COSTA, F. M. (org.). **13 melhores contos de vampiros.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

DEL PRIORE, M. **Esquecidos por Deus: monstros no mundo europeu e ibero-americano, uma história dos monstros do Velho e do Novo mundo (séculos XVI-XVIII).** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DOSSE, F. **A história.** Bauru, SP: EDUSC, 2003.

DRÁCULA DE BRAM STOKER. Título original: **Bram Stoker's Dracula.** Direção: Francis F. Copolla. Produção: Francis F. Copolla, Fred Fuchs e Charles Mulvehill. EUA: American Zoetrope e Columbia Pictures Corporation, 1992. 1 DVD (127 min.). son., color.

DUBY, G. **Ano 1000, ano 2000**: na pista dos nossos medos. São Paulo: Unesp, 1998.

DUMOULIN, O. Documento. In: BURGUIÈRE, A. (org.). **Dicionário das ciências históricas.** Rio de Janeiro: Imago, 1993. p. 243-244.

DUPERRAY, M. Dracula ou du fantastique. In: FIEROBE, C. (ed.) **Dracula: mythes e métamorphoses**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2005. p. 79-92.

ELIADE, M. **Aspectos do mito.** Lisboa: Edições 70, 1963.

ENTREVISTA COM O VAMPIRO. Título original: **Interview with the vampire.** Direção: Neil Jordan. Produção: David Geffen e Stephen Wooley. EUA: Geffen Pictures, 1994. 1 DVD (122 min.). son., color.

FERREIRA, M. M. História do tempo presente: desafios. In: **Cultura e Vozes**, Petrópolis, v. 94, nº 3, p. 111-124, maio/jun., 2000.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: _____. **Cinema e História.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 79-115.

FOUCAULT, M. **Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

FLORESCU, R.; MCNALLY, R. T. **Em busca de Drácula e outros vampiros.** São Paulo: Mercuryo, 1995.

FREIRE, J. C. **Sem fraude, nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

GALVÃO, J. **AIDS no Brasil**: a agenda da construção de uma epidemia. Rio de Janeiro: ABIA; São Paulo: Ed. 34, 2000.

GELDER, K. **Reading the vampire.** Londres: Routledge, 1994.

GLÉNISSON, J. **Iniciação aos estudos históricos.** Rio de Janeiro: Difel, 1977.

GUARANHA, M. F. Da palavra à imagem: adaptação e recriação. In: HÖFFLER, A. (org.). **Cinema, literatura e história.** Santo André: UniABC, 2007.

GUILLEBAUD, J. **A reinvenção do mundo**: um adeus ao século XX. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

HAGEMEYER, R. R. **História & audiovisual.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 2010.

HOBSBAWM, E. J. **A era dos impérios**: 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

_____. **Sobre história.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

IZZI, M. Vampiros. In: _____. **Diccionario ilustrado de los monstruos**: ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario. Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2000. p. 494-497.

JABOUILLE, V. **Iniciação à ciência dos mitos.** Lisboa: Inquérito, 1994.

JACOBY, R. **O fim da utopia.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

JANOTTI, M. L. O livro Fontes históricas como fonte. In: PINSKY, C. B. (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2005. p. 9-22.

JARROT, S. **Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle.** Paris: L'Harmattan, 1999.

JORDAN, N. Sucesso embriagante. Los Angeles. **SET: cinema e vídeo**, São Paulo, ed. 90, ano VIII, n. 12, p. 19, dez. 1994. Entrevista concedida à José Emilio Rondeau.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

JUNIOR, G. **Enciclopédia dos monstros**. São Paulo: Ediouro, 2008.

KANT, E. **Resposta à pergunta: Que é esclarecimento? [*Aufklãrung*].** s.d.

KUMAR, K. **Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo.** Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LAGARTO, P. C. D. **Os vampiros do novo milênio**: evoluções e representações na literatura e outras artes. Julho/2008. Dissertação - Universidade de Évora. Évora: 2008. Documento eletrônico disponível em: <http://www.ensino.uevora.pt/mclc/MCLC_VampirosdoNovoMilenio_pLagarto.pdf> Acesso em: abr. 2013.

LAGNY, M. O cinema como fonte da História. In: NÓVOA, J.; FRESSATO, S. B.; FEIGELSON, K. (orgs.). **Cinematógrafo: um olhar sobre a História.** São Paulo: UNESP, 2009. p. 99-131.

LECOUTEUX, C. **História dos vampiros – Autópsia de um mito.** São Paulo: Unesp, 2005.

LEFAIT, S. "Comment peut-on être vampire?": jeux de miroirs dans Entretien avec um vampire de Neil Jordan. In: FIEROBE, C. (ed.) **Dracula: mythes e métamorphoses**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2005. p. 201-209.

LEWGOY, B. A transnacionalização do espiritismo kardecista brasileiro: uma discussão inicial. **Religião e sociedade.** Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, Jul. 2008 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872008000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 20 maio 2013.

LIPOVETSKY, G. **A sociedade da decepção.** Barueri: São Paulo: Manole, 2007.

_____. **A tela global**: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

_____. **Os tempos hipermodernos.** São Paulo: Barcarolla, 2004.

LOPES, D. (org.). **O cinema dos anos 90.** Chapecó: Argos, 2005.

LUKACS, J. **Uma nova república**: história dos Estados Unidos no século XX. Rio de Janeiro: Jorgel Zahar, 2006.

MATTOS, A. C. G. **Do cinetoscópio ao cinema digital**: breve história do cinema americano. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

MAYER, A. J. **A força da tradição**: a persistência do Antigo Regime, 1848-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MELTON, J. G. **O livro dos vampiros – A enciclopédia dos mortos vivos.** São Paulo: M. Books do Brasil, 2003.

MÉNÉGALO, G. Figurations du mythe de Dracula au cinema: du texte à l'ecran. In: FIEROBE, C. (ed.) **Dracula: mythes e métamorphoses**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2005. p. 157-186.

MENESES, U. T. B. de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. In: **Revista Brasileira de História.** São Paulo, v. 23, nº 45, 2003. p. 11-36. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf >. Acesso em: 10 ago. 2011.

MILLER, E. **Bram Stoker, vampires e Dracula.** Disponível em: < http://www.ucs.mun.ca/~emiller/>. Acesso em: 20 dez. 2012.

MORAES, M. A. C. A prisão libertina: o erotismo do vampiro. In: FERREIRA, C. V. (org.). **Voivode**: estudos sobre vampiros, da mitologia às subculturas urbanas. Jundiaí, SP: Pandemonium, 2002. p. 61-66.

NAPOLITANO, M. A história depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2005. p. 235-289.

NOVA, C. O cinema e o conhecimento da história. In: **Revista Olho da História**, Salvador-Bahia, n.03, dez. 1996. Disponível em: < http://www.oolhodahistoria.ufba.br/o3cris.html >. Acesso em: 10 ago. 2011.

OSSENFELDER, H. A. O vampiro. In: COSTA, B. (org.). **Contos clássicos de vampiro.** São Paulo: Hedra, 2010. Tradução de Marta Chiarelli.

PARAIRE, P. **O cinema de Hollywood.** São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PARKER, R. G. **A construção da solidariedade**: AIDS, sexualidade e política no Brasil. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: ABIA: IMS, UERJ, 1994.

PELEIAS, D. Drácula, revividos do inferno. In: **SET: cinema e vídeo**, São Paulo, ed. 67, ano VII, n. 1, p. 22, jan. 1993.

PESAVENTO, S. J. **História e história cultural.** Belo Horizonte: Autêntica: 2005.

PETERMANN, C. O veredito de Anne. In: **SET: cinema e vídeo**, São Paulo, ed. 90, ano VIII, n. 12, p. 21, dez. 1994.

PRIMATI, C. Sob a palidez das sombras: "Drácula sugou minha carreira!" In: FERREIRA, C.V. (org.). **Voivode**: estudos sobre vampiros, da mitologia às subculturas urbanas. Jundiaí, SP: Pandemonium, 2002. p. 77-87.

Revista Veja. São Paulo, ed. 884, p. 56-69, 14 ago. 1985.

RICE, A. **Entrevista com o vampiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

RIOUX, J.-P. Pode-se fazer uma história do tempo presente? In: CHAUVEAU, A.; TÉTART, P. (orgs.). **Questões para a história do tempo presente.** Bauru, SP: EDUSC, 1999. p. 39-50.

RONDEAU, J. E. Drácula. In: **SET: cinema e vídeo**, São Paulo, ed. 67, ano VII, n. 1, p. 14-19, jan. 1993.

RONECKER, J.-P. **Vampiros.** Lisboa: Hugin, 2000.

ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens. In: **Revista Olho da História**, n. 5. 1998.

RUSSEL, B. **História do pensamento ocidental.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

SEGER, L. **A arte da adaptação**: como transformar fatos e ficção em filme. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SILVA, J. M. Apresentação. In: LIPOVETSKY, G. **A sociedade da decepção.** Barueri: São Paulo: Manole, 2007.

SILVA, K. V.; SILVA, M. H. Iconografia. In: _____. (orgs.). **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2006. p. 198-201.

_____. Modernidade. In: _____. (orgs.). **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2006. p. 297-301.

_____. Pós-modernidade. In: _____. (orgs.). **Dicionário de conceitos históricos.** São Paulo: Contexto, 2006. p. 338-342.

SONTAG, S. Doença como metáfora, AIDS e suas metáforas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

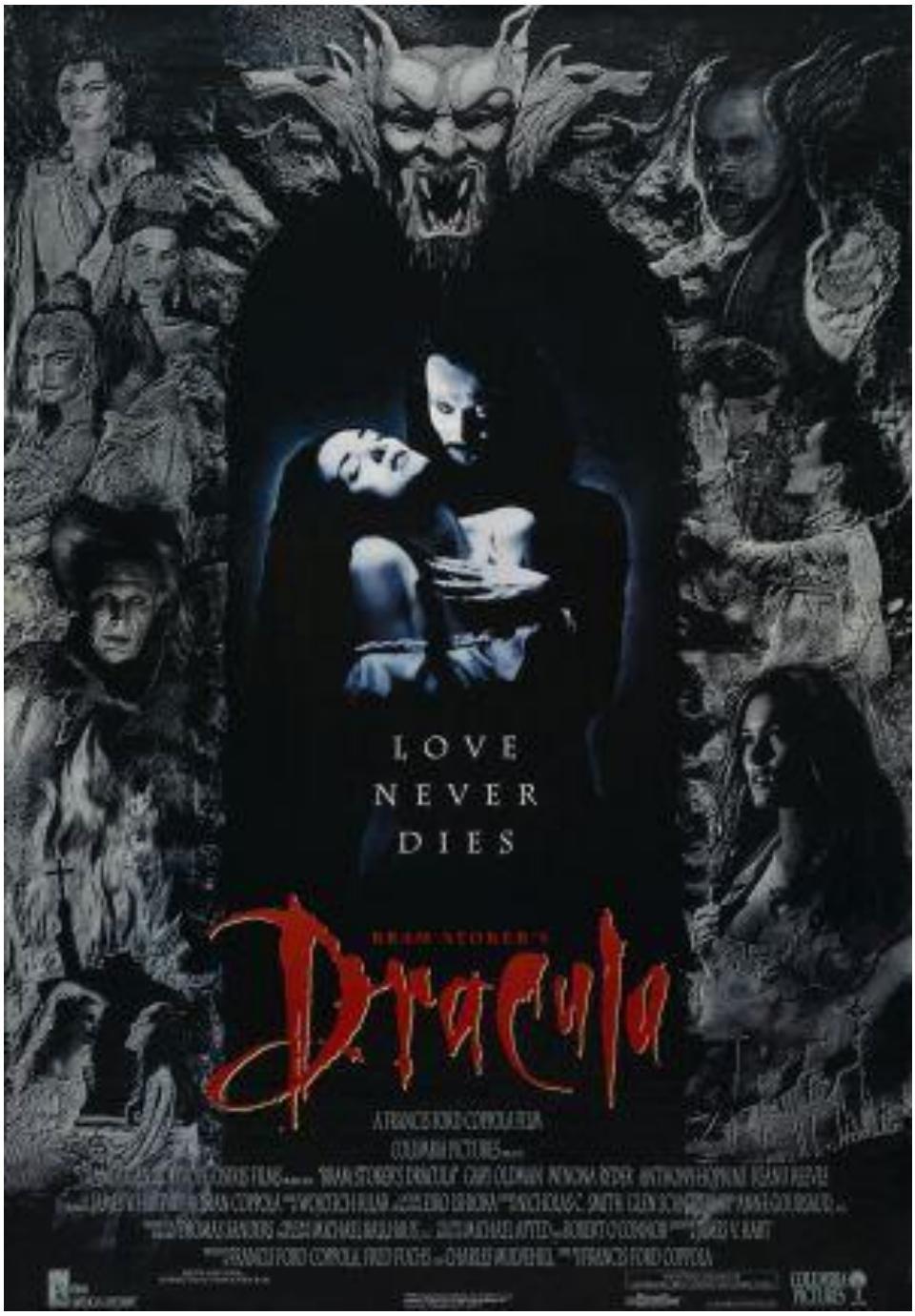
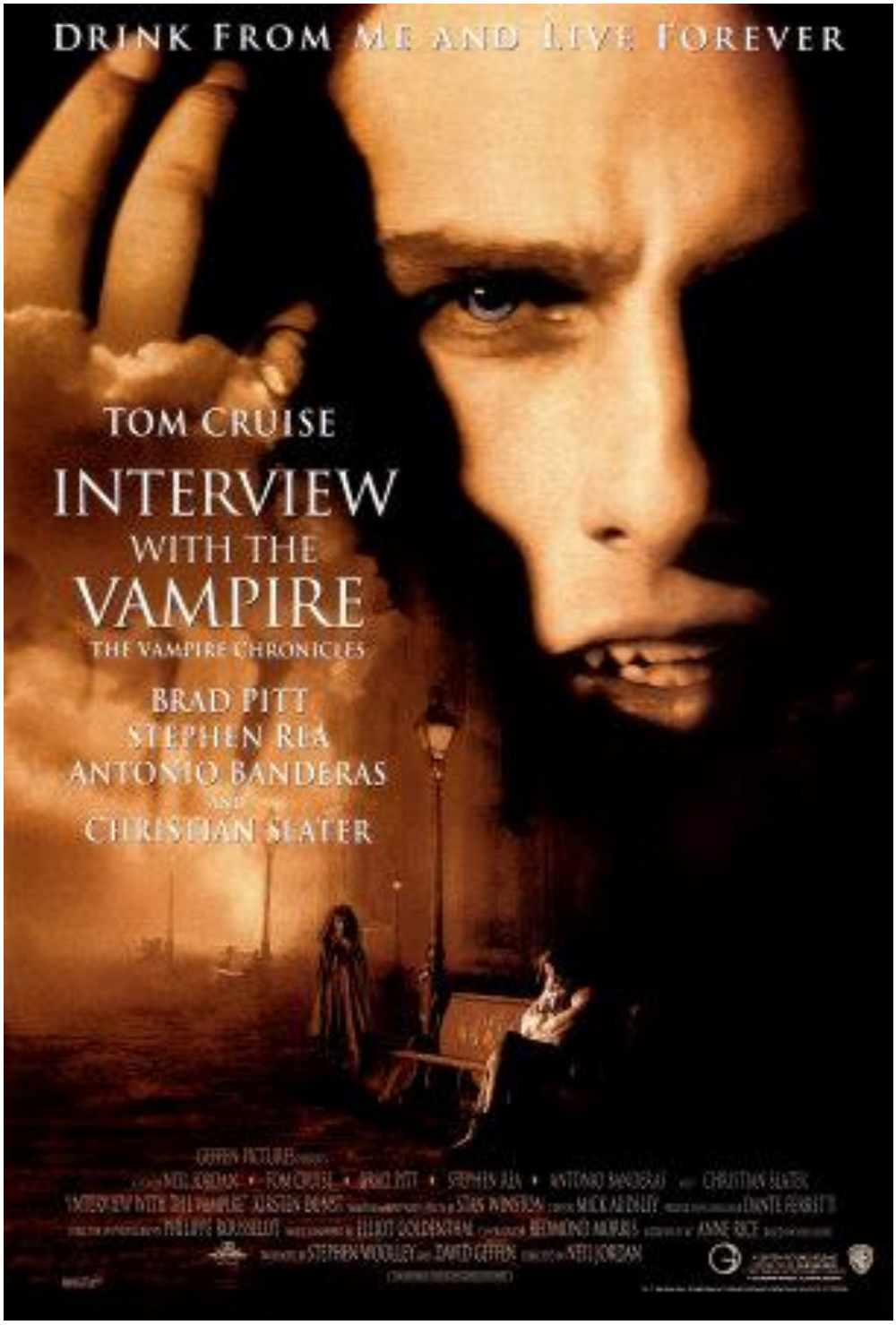
STOKER, B. **Drácula.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

TÉTART, P. **Pequena história dos historiadores.** Bauru, SP: EDUSC, 2000.

TURNER, G. **Cinema como prática social.** São Paulo: Summus Editorial, 1997.

ANEXO

Cartaz promocional do filme Drácula de Bram Stoker (1992)



Cartaz promocional do filme Entrevista com o vampiro (1994)