

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

JUDITH TONIOLI ARANTES

VAMPIROS NA LITERATURA: LIMITES DO GÊNERO FANTASIA NA SÉRIE
TWILIGHT

SÃO PAULO

2010

JUDITH TONIOLI ARANTES

VAMPIROS NA LITERATURA: limites do gênero fantasia na série *Twilight*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino

São Paulo

2010

A662v Arantes, Judith Tonioli.

Vampiros na literatura: limites do gênero fantástico na série
Twilight / Judith Tonioli Arantes – 2010.
102 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2010.
Bibliografia: f. 103.

1.Literatura. 2. Vampiros. 3. Mito literário. 4. Fantasia
(Gênero). I. Título.

CDD 808.38766

JUDITH TONIOLI ARANTES

VAMPIROS NA LITERATURA: LIMITES DO GÊNERO FANTASIA NA SÉRIE
TWILIGHT

Dissertação apresentada à Universidade
Presbiteriana Mackenzie como requisito para a
obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovada em 02 de Junho de 2010

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan Pelegrino – Orientadora
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Dra. Karin Volobuef
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

A Deus, sem ele este trabalho estaria inacabado.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pela oportunidade de realizar um sonho ao me possibilitar cursar o Mestrado na Universidade que foi também o lugar onde estudei a maior parte da minha vida. Se a ajuda dele, sem a sabedoria e a capacidade que ele me concedeu, este trabalho certamente não seria possível.

Agradeço também à minha família, pelo apoio, pela compreensão, minha mãe, que sempre me incentivou e sempre deu valor aos estudos; meu pai, por me auxiliar e me apoiar, ouvir minhas ideias; minhas irmãs, Raquel e Talita, pelo apoio e a esta última por se interessar pelos mesmos livros que eu li durante o curso.

Agradeço à minha orientadora, a professora Ana Lúcia Trevisan Pelegrino, que aceitou com entusiasmo essa jornada que se mostrou tão interessante, mas ao mesmo tempo tão difícil em alguns momentos. Este trabalho é fruto dos nossos esforços em conjunto.

Agradeço às professoras que fazem parte da banca examinadora, a Professora Marlise Vaz Bridi, parte do corpo docente da Universidade Presbiteriana Mackenzie, minha professora durante o Mestrado e durante a graduação no Mackenzie, sua ajuda foi fundamental para a finalização da dissertação, e a Professora Karin Volobuef, parte do corpo docente da UNESP em Araraquara, por ter aceitado com tamanho entusiasmo fazer parte da banca e que trouxe consigo conselhos e caminhos que contribuíram grandemente para a realização desta dissertação.

Quero estender meus agradecimentos ao MACKPESQUISA, pela contribuição financeira na compra de materiais necessários para a elaboração da dissertação.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, por oferecer um curso que atendeu às minhas expectativas e me proporcionou um crescimento no qual pude vivenciar novas experiências nesta jornada que chega ao fim.

Gostaria de expressar minha gratidão ao capelão da Universidade Presbiteriana Mackenzie, o Reverendo Fernando de Almeida, que conseguiu uma bolsa de estudos junto à universidade, sem a qual teria sido mais difícil finalizar meus estudos.

Finalmente, aos meus amigos e amigas que me apoiaram durante este percurso e ao Sílvio Alexandre, da Editora Devir, que me convidou para palestrar sobre o tema desta dissertação na Fantasticon de 2009, na qual pude conhecer Martha Argel e Humberto Moura Neto, autores da coletânea que me auxiliou muito neste trabalho.

Faerie is a perilous land, and in it are pitfalls for the unwary and dungeons for the overbold [...] The realm of fairy-story is wide and deep and high and filled with many things: all manner of beasts and birds are found there; shoreless seas and stars uncounted; beauty that is an enchantment, and an ever-present peril; both joy and sorrow as sharp as swords. In that realm a man may, perhaps, count himself as fortunate to have wandered, but its very richness tie the tongue of a traveler who would report them. And while he is there it is dangerous for him to ask too many questions, lest the gates should be shut and the keys be lost.

J. R. R. Tolkien

RESUMO

Presentes no imaginário humano há séculos, os vampiros encontraram seu caminho para a literatura no final do século XVIII e ali permaneceram durante todo o século XIX, culminando na obra que consolidou o mito literário do vampiro em *Drácula*, escrito por Bram Stoker. No decorrer do século XX, os vampiros viveram momentos de fama na literatura, por meio de obras como *The Vampire Chronicles*, de Anne Rice, no cinema, por meio de filmagens e refilmagens de *Drácula* e de outros vampiros de seriados, como “Blade”, por exemplo, além do filme baseado na obra *Interview with the vampire*, de Anne Rice. No início do século XXI, uma autora norte-americana publicou uma série composta por quatro livros, a série *Twilight*, que dialogam com o mito literário consolidado pela obra de Bram Stoker. Tal diálogo, embora pareça, em um primeiro momento, ter a intenção de renovar completamente o mito literário do vampiro, acaba, em diversos aspectos, confirmando este mito. Para estudar a presença do mito do vampiro literário na obra de Stephenie Meyer, é necessário fazer, em primeiro lugar, um estudo das possíveis origens do mito no imaginário humano, passando em seguida para os tipos de narrativa nos quais os vampiros aparecem na literatura, como o fantástico, por exemplo, que se insere no gênero fantasia. Uma vez que as possíveis origens do mito no imaginário humano e os tipos de narrativas literárias nas quais os vampiros são utilizados são tratados, é possível analisar a questão do mito renovado do vampiro apresentado por Stephenie Meyer e a relação entre a narrativa da série *Twilight* e as histórias de fadas.

Palavras-chave: literatura, fantasia, vampiro, mito, fantástico, maravilhoso.

ABSTRACT

Being part of the human imaginary, the vampires found their way into literature in the end of the eighteenth century, and remained there throughout the nineteenth century, being the climax of the narratives they were present known as *Dracula*, written by Bram Stoker. Over the twentieth century, the vampires experienced moments of fame in literature, through works such as Anne Rice's *The vampire Chronicles*; in the movies, through makings and remakings of Bram Stoker's *Dracula* and other vampires from TV series, such as "Blade", and the movie made based on Anne Rice's *Interview with the vampire*. In the beginning of the twenty-first century, a North American author wrote a series of four books, the *Twilight series*, which constitute a dialogue with the literary myth crystallized by Bram Stoker's *Dracula*. Such dialogue, though considered to be intentionally denying the previous literary myth, confirms it in a number of ways. In order to study the presence of the literary myth in Stephenie Meyer's works, it is first necessary to study the possible origins of the myth in the human imaginary, moving, then, to a study of the types of narratives in which the vampires are present in literature, such as the fantastic, a mode found in fantasy, a literary genre. Once the possible origins and types of narrative are studied, it is possible to analyze the vampire myth renewed presented by Stephenie Meyer and the relation between her work, the *Twilight series*, and the fairy stories.

Key-words: literature, fantasy, vampire, myth, fantastic, marvellous.

Sumário

1. Introdução	12
2. O mito do vampiro	15
2.1. O vampiro na mitologia e na literatura	15
2.1.1. O mito do vampiro	15
2.1.2. Os vampiros ao redor do mundo	17
2.1.3. O mito do vampiro na Europa Central	20
2.1.4. O vampiro na literatura	27
2.1.5. Narrativas de vampiros	32
2.1.6. O vampiro de Polidori	32
2.1.7. O vampiro de Alexandre Dumas (pai)	33
2.1.8. O vurdalak	34
2.1.9. Drácula – a cristalização de um mito	35
3. O sobrenatural na literatura	42
3.1. A literatura do sobrenatural: breve panorama	43
4. O gênero fantasia e seus limites	52
4.1. Primeiro limite da fantasia: o fantástico	60
4.2. Segundo limite da fantasia: o maravilhoso	83
5. Considerações finais: vampiros renovados em <i>Twilight</i> – uma história de fadas moderna	96
6. Bibliografia	103

1. Introdução

De tempos em tempos os vampiros voltam ao centro das atenções da mídia e da literatura. No final do século XVIII e no século XIX, a figura do vampiro começou a ser utilizada pela poesia e pela prosa e ganhou muito espaço: galã, sedutor, habitante do mundo das trevas, o vampiro ganhara seu lugar e, como o próprio ser, ganhou imortalidade. No final daquele século, surgiria Drácula, o vampiro em sua forma completa, cristalizada e conhecida por gerações ao redor do globo.

O século XX conheceu outros vampiros, ainda sedutores, ainda habitantes das trevas, vampiros que respondiam às características cristalizadas do mito por Bram Stoker. O século XX conheceu vampiros como Lestat e Louis, de Anne Rice, vampiros de quadrinhos, como Blade, o caçador de vampiros, e Buffy, a protagonista de um seriado de TV de mesmo nome, que caça e mata os vampiros. Em pleno início de século XXI, é possível verificar que o mito ainda está vivo. No ano de 2005, uma escritora, até então desconhecida, publicou seu primeiro *Best-seller: Twilight*, traduzido para o português como *Crepúsculo*. Nos três anos seguintes, foram publicadas as três obras que dariam sequência e que formariam a “Série Crepúsculo”: *New Moon (Lua Nova, 2006)*; *Eclipse (2007)* e *Breaking Dawn (Amanhecer, 2008)*. Os livros atingiram níveis de venda altíssimos, sendo seguidos do lançamento do filme do primeiro livro, *Crepúsculo*, em 2008, e *Lua Nova*, em 2009.

Com o lançamento desta série, houve uma euforia vampírica nas redes de TV, nas livrarias e no cinema. A história do amor impossível entre uma humana e um vampiro conquistou corações ao redor do mundo ao mesmo tempo em que levantava contra si muitas críticas, entre elas, as mudanças em um mito cristalizado e consagrado em *Drácula*.

É esse advento de um mito renovado na literatura vampiresca que esta dissertação pretende estudar. No que se propõe, aqui, há etapas que serão seguidas de forma a estudar o mito, o tipo de narrativa em que ele aparece e o modo como o mito foi renovado neste início de século XXI – renovado, inclusive, no tipo de narrativa em que se insere.

Para que isso seja possível, a dissertação se inicia com um breve panorama do mito do vampiro, tratando brevemente tanto das crenças e mitologias ao redor do globo quanto da sua adaptação para a literatura. Em seguida, há um estudo sobre o advento do sobrenatural na literatura, que tem seu apogeu no mesmo século em que as primeiras narrativas vampirescas

surgiram na literatura. Após este estudo do sobrenatural na literatura, faz-se um estudo sobre o gênero fantasia¹, um gênero de muitas maneiras herdeiro de outros gêneros, como o fantástico, o maravilhoso, a ficção científica, entre outros, que acabariam por fazer parte deste gênero maior, contribuindo com características que podem ser definidas como parte do gênero fantasia. Inseridos como subgêneros da fantasia, abordamos o fantástico que, assim como a literatura de horror e do sobrenatural, teve seu apogeu no século XIX, ao lado dos romances góticos, cujo apogeu foi o século XVIII, precedentes das narrativas de horror do século seguinte e das narrativas de vampiros, e o maravilhoso, no qual se inserem os contos de fadas.

No decorrer do estudo dos subgêneros fantástico e maravilhoso, é possível analisar a obra de Stephenie Meyer, primeiramente como narrativa que tem elementos de composição característicos do gênero fantástico, sendo seguida de uma abordagem do maravilhoso de acordo com as funções do conto maravilhoso, conforme teorizadas por Vladimir Propp em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*, além do estudo teórico de John Ronald Reuel Tolkien, “On fairy-stories” – estudo que aborda as funções das histórias de fadas. Estas duas etapas do estudo são importantes, pois, como poderá ser observado posteriormente com mais detalhes, os romances que compõem a série de Meyer são, em um primeiro e breve momento, uma narrativa que contém características do subgênero fantástico, e que posteriormente dá espaço para que se instaure a narrativa com características do subgênero maravilhoso. Denominamos neste estudo o fantástico e o maravilhoso como subgêneros, pois eles podem ser inseridos em um gênero maior, a fantasia.

Após estudarmos as características dos subgêneros fantástico e maravilhoso que podem ser verificados na obra de Stephenie Meyer, é possível observar que esta obra possui aspectos que a inserem no gênero fantasia – não apenas seu uso de elementos fantásticos e maravilhosos, mas por subverter costumes e explorar os limites, de acordo com as autoras Rosemary Jackson e Lucie Armitt, respectivamente.

Tendo feito essas análises do gênero fantasia e de seus subgêneros fantástico e maravilhoso, restam apenas duas questões, sendo que uma delas já foi referida: a renovação do mito no início do século XXI. Contudo, esta renovação do mito mescla-se também a um novo tipo de contos de fadas, moderno, que em princípio nada se assemelha a um, mas que,

¹ Sobre este gênero, empregamos as obras *Fantasy fiction: literature of subversion*, de Rosemary Jackson, e *Fantasy fiction: an introduction*, de Lucie Armitt.

por conter características do maravilhoso específico dos contos de fadas segundo Propp e Tolkien, pode ser considerado como uma história de fadas moderna.

Antes, porém, de iniciarmos este trabalho, algumas observações devem ser feitas. A primeira refere-se ao uso da palavra “mito” para nos referirmos ao vampiro. Há diversas definições sobre o que é “mito”, e um estudo dessas definições é muito interessante e escreveriam-se livros e livros sobre o assunto, dadas as muitas perspectivas sob as quais os mitos e suas origens são analisados². Para o nosso estudo, basta apenas que tenhamos em vista que o mito funciona socialmente, ou no caso do nosso mito, os relatos e crenças que deram “origem” ao ser que hoje conhecemos como vampiro tiveram sua função em sociedades diferentes: tentavam explicar as grandes taxas de mortalidade, epidemias, os procedimentos de determinados rituais funerários, etc.

A segunda observação refere-se às traduções dos textos em inglês nesta dissertação. Para as obras que compõem a série *Twilight*, de Stephenie Meyer, utilizamos a tradução oficial lançada pela Editora Intrínseca. Para as demais obras, a tradução é nossa. Isso se deve ao fato de que algumas obras, como as de Rosemary Jackson e de Lucie Armitt, não possuem tradução para o português. Em outros casos, como dos textos de “On fairy-stories”, de Tolkien, o tipo de tradução se deve à ausência do texto em português oficial na ocasião em que esta dissertação estava sendo escrita.

Podemos, portanto, feitas as observações necessárias, passar à primeira parte deste estudo: o vampiro na mitologia e na literatura.

² Um exemplo de obra que se propõe a estudar os mitos é o livro de K. K. Ruthven, *O mito*. Nesta obra, o autor explora as teorias do mito que surgiram ao longo da história, além de momentos em que o estudo do mito e o próprio mito foram deixados de lado pelos estudiosos como algo que não fazia parte dos estudos elevados e racionais.

2. O mito do vampiro

2.1. O vampiro na mitologia e na literatura

Antes de ser uma figura utilizada amplamente pela literatura, o vampiro é um ser mitológico, habitante do imaginário humano muito antes da literatura apossar-se dele, habitante que, como tantos outros, também teve suas origens. Nas próximas páginas, o objetivo é estudar as origens históricas e literárias deste ser surgido das trevas e trazido à luz através de obras literárias.

2.1.1. O mito do vampiro

O vampiro fruto da indústria cultural atual teve suas origens em épocas antigas da história da humanidade. Neste momento, é importante estudar brevemente as diversas origens desse ser das trevas e, posteriormente, abordar mais especificamente suas origens na Europa Central, local onde algumas histórias de vampiros têm seu palco, como “A dama pálida”, de Alexandre Dumas, pai, conto escrito em 1849³.

A palavra “vampiro” pode ser considerada como de origem sérvia, tendo variantes em outros idiomas da região⁴. Seu uso era feito por camponeses e aldeões, mas as variações se tornaram conhecidas também na Europa Ocidental devido, em grande parte, aos surtos de mortandade que se fizeram conhecer pelo nome de vampirismo ocorridos no século XVIII.

Nessa época, a ciência ainda não era tão avançada como hoje e alguns processos de decomposição não eram ainda conhecidos pelos médicos. Estes fatores colaboraram para a propagação do vampirismo no imaginário da época. É necessário considerar que a Europa vivia em pleno Século das Luzes e, portanto, tudo deveria ter uma explicação lógica, até os surtos de vampirismo ocorridos em locais distantes do centro iluminado europeu. Apenas de forma a exemplificar este ponto, podemos citar brevemente um relato extraído da obra de

³ ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto (orgs.). *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008. p. 176.

⁴ “Upír” (Bielorrússia, República Tcheca, Eslováquia), “upýr” (Ucrânia), e “lampir” (Bósnia e Montenegro) são apenas alguns dos exemplos que podemos citar. (Ibid., p.15).

Claude Lécouteux, *História dos vampiros*. “Os vampiros de Medgevia” traz um relato de um inquérito feito em Medgevia, na Sérvia Turca, em 1732, acerca do aparecimento de vampiros na região. O relato é bastante extenso, por isso, citaremos apenas alguns trechos:

“Uma vez assinalado que, na aldeia de Medgevia, os chamados vampiros tinham matado algumas pessoas sugando seu sangue, o muito honrado Alto Comando ordenou-me examinar a questão a fundo. Parti com dois oficiais e dois cirurgiões e realizei inquérito em presença do capitão Gorschitz, da companhia dos heiduques de Stallhaltarl, do Hadnagi Bariactar e dos anciãos da aldeia. [...] De suas declarações unânimes, destacou-se que um heiduque do lugar, chamado Arnold Paole, quebrara o pescoço ao cair de uma carroça de feno havia mais ou menos cinco anos. Quando era vivo, ele dizia frequentemente que um vampiro o tinha perseguido perto de Gossowa, na Sérvia turca, que tinha, então, engolido terra do túmulo do referido vampiro e se untado com seu sangue, para livrar-se desse flagelo. No vigésimo ou trigésimo dia depois de sua morte, várias pessoas se queixaram de ter sido atormentadas por Arnold Paole. [...] quatro indivíduos morreram por sua causa. Para acabar com este flagelo, a conselho de Hadnagi, que já tinha assistido a acontecimentos semelhantes, exumaram Arnold Paole quarenta dias após seu falecimento; descobriram que ele estava *em perfeito estado e não decomposto*. Sangue fresco escorreu de seus olhos, nariz, boca e orelhas; sua camisa, mortalha e caixão estavam todos ensangüentados. As unhas das mãos e dos pés tinham caído com a pele, e outras tinham crescido, daí deduziram que se tratava de um verdadeiro vampiro. *Conforme o costume*, atravessaram-lhe o coração com uma estaca; então, ele emitiu um suspiro bem perceptível e sangrou. Depois disso, incineraram o corpo no mesmo dia e jogaram as cinzas no túmulo.” (LECOUTEUX, 2005, p. 180-181, grifo nosso)

O relato vai mais além, tratando das vítimas do vampiro e dos animais que foram mordidos por ele e que receberam o mesmo tratamento do vampiro Arnold. Observe as palavras destacadas, o corpo do vampiro estava em perfeito estado e sem sinais de decomposição, pelo contrário, sangue jorrava do corpo de forma a molhar até o caixão! Mais adiante, será possível verificar que essa presença do sangue no caixão confirmava, segundo a crença da época, que o morto era um vampiro. O segundo grifo refere-se à forma costumeira de se matar um vampiro: enfiar-lhe uma estaca no coração e queimar o corpo. Estes aspectos serão abordados principalmente quando tratarmos dos vampiros da Europa Central. O que vale assinalar, por enquanto, é a presença desta crença durante o século XVIII, mesmo em um lugar tão distante do centro iluminado europeu.

Outro aspecto que pode ser considerado é que, mesmo com as tentativas de se elucidar o mistério do vampirismo, este ser obscuro acabaria por ser inserido nas camadas altas da sociedade, o que aconteceu, pode-se dizer, com o conto de Polidori “O vampiro”, e isto lhe rendeu fama por muito tempo. O vampiro não estava longe de ganhar o mundo.

Como, contudo, surgiu esta figura mitológica, que suga o sangue dos vivos, que sai à noite de sua sepultura, que aterroriza e ao mesmo tempo seduz os vivos? Não há apenas um ser vampiro que teve sua origem em uma parte do mundo e dali se espalhou para os quatro cantos da Terra, pelo contrário, há relatos que, embora sejam semelhantes na característica básica desses seres, diferem em muitos aspectos e têm suas origens nas mais diversas partes do globo, “como decorrência do medo profundo e atávico que a idéia da perda do líquido vital provoca” (MELTON, 2008, p 14). Para traçar este panorama dos seres vampirescos presentes nas culturas ao redor do globo, são utilizadas as obras de J. Gordon Melton, *Enciclopédia dos Vampiros* (2008), e *A história dos vampiros – autópsia de um mito* (2005), de Claude Lecouteux⁵.

2.1.2. Os vampiros ao redor do mundo

Em certas culturas ao redor do globo, é possível observar que há a crença em um ser noturno que suga o sangue, seja esta sucção física ou através de forças sobrenaturais, como acontece, por exemplo, na África. Na parte ocidental deste continente, o *obayifo*, ou Ashanti, como também é conhecido, é um ser que é capaz de sair de seu corpo físico à noite e voar sobre a comunidade. O Ashanti normalmente ataca crianças e suga-lhes o sangue, embora esta sucção se dê de forma sobrenatural, uma vez que não se toca o corpo do infante (MELTON, 2008, p. 4).

Na América do Sul, há o *Asema*, que é capaz de viver uma vida normal em comunidade e realizar seus ataques à noite, quando voava e sugava o sangue, se gostasse do sangue de uma determinada vítima, ela a sugaria até sua morte (MELTON, 2008, p. 12-13)⁶. Na Austrália, há um ser aborígine que se alimenta engolindo as presas por inteiro, além de sugar seu sangue, trata-se de um ser pequeno de cabeça e boca grandes conhecido por *Yara-ma-yha-who* (MELTON, 2008, p. 19).

Do outro lado do globo, na China, há a crença em duas almas, uma superior e outra inferior. A primeira poderia sair do corpo e vagar pela terra, porém, caso se envolvesse em um

⁵ Professor de Literatura e Civilização Germânica da Idade Média na Universidade de Paris IV-Sorbonne. Possui outras obras sobre seres sobrenaturais publicadas, como por exemplo, *Witches, werewolves, and fairies* (*Bruxas, lobisomens e fadas*).

⁶ Observe a relação com Drácula e sua maneira de se alimentar: ele sugava a vítima até a morte.

acidente, o corpo sofreria uma repercussão negativa⁷. A alma inferior, por sua vez, conhecida como *p'ai* ou *p'o* é aquela que habita o corpo durante a gravidez e muitas vezes permanece no corpo de uma pessoa morta. Dependendo de sua força, ela é capaz de reanimar o corpo para seus próprios fins. Esta alma é também conhecida como *Chiang-shih* e surgia após uma morte violenta ou súbita, ou após um sepultamento inadequado (MELTON, 2008, p. 80-81). No Japão há a *kappa*, uma criatura que vive em ambientes aquáticos e ataca próximo a eles. Esta criatura alimenta-se do sangue de suas vítimas – animais principalmente – sugando-lhes o sangue pelo ânus (MELTON, 2008, p. 257).

Merecem, ainda, atenção, os seres com características vampíricas que aparecem no México, na Índia e na Grécia. No México, pode-se referir a dois seres vampíricos de diferentes povos (MELTON, 2008, p. 257). Entre os Maias, havia o *Camazotz*, um homem-morcego sedento de sangue e deus das cavernas. Entre os Astecas, mencionam-se dois: as *Cihuateteo*, mulheres que morriam no parto e voltavam para atacar crianças; e a *Tlahuelpuchi*, uma bruxa chupadora de sangue que continha tanto elementos das deusas astecas quanto elementos das bruxas espanholas⁸.

Acredita-se que a Índia foi o local real em que o mito do vampiro realmente teve suas origens, sendo essas posteriormente carregadas por ciganos por toda a Europa (MELTON, 2008, p. 244). Essa crença está baseada também no fato de que neste país há um número enorme de divindades e de entidades sobrenaturais, inclusive com elementos vampíricos. Serão vistos dois neste momento, o *rakshaka* e o *bhuta*. O primeiro, descrito normalmente como ogro e espírito maligno, vive no cemitério e perturba os rituais de sepultamento. Dentre seus crimes mais hediondos, está matar recém-nascidos. São tidos como seres vampíricos em virtude de sua aparência medonha e de suas presas alongadas. Já o *bhuta*, ou alma do morto, é aquele que morre antes do tempo, é louco ou nasce deformado. Este ser vive em ruínas antigas ou locais abandonados e ataca bebês recém-alimentados, pois tem muita sede e gosta de leite (MELTON, 2008, p. 244-245). Há outras coisas que poderiam ser ditas sobre as crenças indianas, contudo, não é interesse alongar-se nessa discussão, visto que há necessidade de dar espaço a um último país antes de estudar os países da Europa central e suas crenças.

⁷ A obra de Melton não faz nenhuma referência específica sobre que tipo de repercussão negativa o corpo sofreria caso algo acontecesse à alma superior. Podemos, portanto, apenas especular que tipo de repercussão seria essa. Ora, se um corpo está sem alma, pode-se pensar que ficaria imóvel à espera da alma, sendo assim, este corpo imóvel e sem alma poderia ser ferido ou prejudicado de maneiras diferentes.

⁸ Na Espanha, assim como em outros países, a crença em vampiros misturava-se à crença em bruxas, estes dois seres maléficos compunham um único ser.

Por fim, cabem algumas palavras sobre as crenças gregas relacionadas aos vampiros. Escritos gregos antigos indicam a existência de três seres vampíricos: *lamiai*, *empusai* e *mormolykiai*, além da *strige*, a bruxa vampira. *Lamiai* tem sua origem em uma história que relata como uma mulher de nome Lamia, com quem Zeus teve filhos, sofreu nas mãos da ciumenta Hera, que matou todos os seus filhos. Impossibilitada de se vingar de Hera, Lamia escondeu-se em uma caverna e vingava-se matando os filhos de mães humanas, normalmente ao sugar-lhes o sangue. *Mormolykiai* é uma história parecida, a diferença é que a mulher de nome Mormo canibaliza os próprios filhos. *Empusai* é o termo utilizado para falar de vampiras.

Além desses seres que bebem o sangue humano, mas que não podem ser considerados vampiros no sentido europeu oriental da palavra, pois se tratam de seres que são entes espirituais, há os *vrykolakas*, considerados os verdadeiros vampiros da Grécia, e que são mortos que voltam do túmulo. Há três maneiras pelas quais uma pessoa pode se transformar em *vrykolaka*, a primeira é ser amaldiçoado pelos pais, a segunda é uma ação maligna ou de desonra para com a própria família (adultério, assassinato, entre outros), e a terceira é a morte violenta ou não ter sepultamento. Além disso, cabe salientar a influência da igreja no contexto grego de séculos atrás. De acordo com o ensinamento de então, se uma pessoa morresse em estado de excomunhão, ela estaria propensa a se tornar um *vrykolaka*.

Havia outro ser vampírico na Grécia, conhecido como *Callicantzaros* e que estava profundamente relacionado com os dias santos que estavam compreendidos entre o Natal e o Ano Novo (MELTON, 2008, p. 206)⁹. Se alguém nascesse durante esses dias, além de ser mal visto, era destinado a se tornar vampiro após a morte. Além disso, suas atividades vampírescas limitavam-se aos dias santos mencionados, sendo que no restante do ano não havia menção de atos desses seres (MELTON, 2008, p. 202-206).

Algumas considerações podem ser feitas sobre o que foi dito anteriormente. Em primeiro lugar, há diversas crenças que relacionam o vampiro à bruxaria e estas crenças podem ser observadas tanto no continente africano quanto no sul-americano, embora também possa acontecer na Espanha e em Portugal. Em segundo lugar, e provavelmente mais importante, é a relação entre este ser e a religião, que veremos com mais detalhes a seguir. É

⁹ “As crianças nascidas entre o Natal e o Ano Novo (ou Epifania da Décima Segunda Noite, na qual os Três Reis Magos supostamente chegaram a Belém para entregar seus presentes ao Menino Jesus) são consideradas sem sorte. Foram descritas como amaldiçoadas e destinadas a se tornarem vampiras após a morte.” (MELTON, 2008, p.206).

interessante observar a maneira como o vampiro se relaciona ao que se considera como ato impuro e passível de excomunhão eclesiástica durante o domínio da Igreja sobre as mentes e os costumes durante, principalmente, a Idade Média, além do fato de que elementos pertencentes à realidade da igreja podem ser usados para combater e destruir vampiros. Além disso, quando se refere à forma de matar vampiros, o alho, a estaca e a decapitação são formas recorrentes, além do uso já mencionado de elementos sagrados para afugentar estes seres noturnos. Podemos ainda assinalar que alguns desses seres vampíricos surgiram antes do domínio da Igreja sobre o mundo ocidental conhecido na Idade Média, e estes seres também se relacionam às crenças dos povos – *Lamia*, na Grécia, pode ser citada como exemplo.

2.1.3. O mito do vampiro na Europa Central

A partir deste momento, é importante abordar as origens europeias do mito do vampiro. Pode-se dizer que as bases do mito do vampiro, ou as crenças que ajudaram na sua concepção, datam da Antiguidade e fazem referência a alguns rituais que deveriam ser seguidos para que os mortos possam descansar em paz, sem temer uma morte má.

A morte má é aquela que acontece antes do tempo previsto, como os suicidas, por exemplo, além daqueles que eram conhecidos como feiticeiros, os perversos, aqueles que nasciam em determinados dias e horários, alguns profissionais como o lenhador e o ferreiro. Claude Lecouteux, na obra *História dos vampiros: autópsia de um mito*, fornece uma lista bem completa daqueles que, acreditava-se, sofriam a morte má e, desta forma, ficaram entre este mundo e o outro, e atormentam suas famílias, as pessoas que passam por seus túmulos e até mesmo a comunidade em que viveram (LECOUTEUX, 2005, p. 41-42). Há, por outro lado, a boa morte, a morte “normal”: “A boa morte é uma libertação, já que nos permite deixar este vale de lágrimas e aceder à verdadeira vida, com a condição, [...] de ter colocado todos os assuntos em ordem, os espirituais e os temporais” (LECOUTEUX, 2005, p. 44).

Quando se tem uma morte boa, os que ficaram vivos não precisam se preocupar com assombrações, fantasmas, monstros, ou qualquer outro ser das trevas, pois o morto foi em paz. A esta categoria de morte pertencem os mortos puros, aqueles a quem foram realizados todos os ritos, seu corpo foi velado por tempo suficiente e em seu túmulo encontram-se todos os bens necessários à sua pós-vida, uma vez que se acreditava que os mortos viviam suas mortes

como viviam suas vidas, em um tipo de “comunidade próxima a dos vivos” (LECOUTEUX, 2005, p.43,53). Já os mortos impuros são os que sofrem a morte má, como suicidas e assassinos, que transgridem os dois mundos, passando de um para o outro, assombrando os vivos, nunca sendo aceitos pela terra em que foram enterrados (LECOUTEUX, 2005, p. 47). Os mortos impuros são aqueles que sofreram uma morte má, os excomungados, os feiticeiros, entre outros, e é interessante observar como a religião oficial vigente na época influenciava tanto na decisão de morte boa/má, quanto nos mortos puros/impuros, isto é, os mortos impuros eram aqueles que não seguiam as regras e as crenças da Igreja, morriam em pecado, pactuaram com o diabo, que veio lhes reclamar a vida e a alma. Deve-se assinalar, contudo, que algumas crenças sobre morte antecedam o cristianismo, estas falam que, “Essas pessoas que julgamos mortas e enterramos são, na verdade, vítimas de elfos, seres misteriosos designados que arrebatam a pessoa do mundo e substituem o corpo dela por um simulacro” (LECOUTEUX, 2005, p. 55)¹⁰.

É curioso pensar em seres sobrenaturais que levam os corpos dos mortos e o substituem, e estes substitutos perambulam pela terra, enganando os vivos, que chegam a casar-se com eles, formar famílias e viver entre os vivos. É possível encontrar na Dinamarca, em memoriais, a crença de que os mortos são aprisionados em Elfland, “nome do país daqueles seres sobrenaturais, raptos de mortais” (LECOUTEUX, 2005, p. 56).

Nosso objetivo, porém, não é tratar dos costumes dos povos antes do advento do cristianismo, uma vez que o ser vampiro que abordamos nesta dissertação possui muita relação com os seres que surgiram na região da Europa Central, uma região que viveu sob domínio da Igreja durante muito tempo e na qual é possível verificar esta influência cristã nos rituais de morte e funeral. Contudo, é possível que surjam outras crenças no decorrer do nosso estudo, mas o objetivo é tão somente salientar a relação entre o ser vampiro e rituais religiosos – mesmo que de religiões que não a cristã.

Foram abordados, até este momento, os tipos de morte e os tipos de mortos. Agora, é importante abordar os vampiros, onde eles se encaixam nesses tipos de morte? Acreditava-se que as pessoas só se transformavam em vampiros depois de mortas, e nem todos os mortos eram vampiros, pois existiam as regras. “O vampiro pertence a uma família específica de

¹⁰ Muitas crenças referentes à morte antecedem o cristianismo, apenas para citar um exemplo, podemos mencionar as Pirâmides do Egito, que foram construídos como verdadeiros túmulos para os faraós. Além disso, podemos citar o costume grego de colocar duas moedas nos olhos dos mortos para que estes pagassem o barqueiro que os levaria ao mundo dos mortos.

fantasmas. Por que alguém se torna vampiro e não um simples fantasma?” (LECOUTEUX, 2005, p. 66). Esta é a pergunta de Lecouteux no início do capítulo “Como alguém se torna um vampiro?”, e ele a responde com base naquilo que se acreditava e que foi solidificado em obras como a de Bram Stoker, John Polidori, entre outros. Associa-se, com frequência, o vampirismo a uma maldição proveniente de uma mordida; porém, há também outras razões, grande parte relacionada ao momento da morte, pois é aí que se decide o destino do morto. As crenças têm variantes dependendo do país ou local em que surgem; na Bulgária, por exemplo, “todo cadáver sobre o qual passa uma galinha ou um gato, ou então que não recebeu os santos óleos da extrema unção, transforma-se em vampiro.” (LECOUTEUX, 2005, p. 68). Na Romênia, há os *strogoi*, ou aqueles que nascem empelcados e engolem a própria membrana amniótica, ou ainda aqueles sobre cujo cadáver passou um animal. Há, ainda, os “vampiros potenciais”, conforme nos cita Lecouteux, que são: homens ruivos, irmãos nascidos no mesmo mês, homens que eram lobisomens em vida, malfeitores, enforcados, homens destinados ao diabo e os que foram enterrados ao pôr-do-sol (LECOUTEUX, 2005, p. 69). Há, ainda, na Transilvânia (assim como em boa parte da Europa), a crença de que o sétimo filho do sétimo filho se tornaria um vampiro.

Como é possível observar, há, aqui, várias lendas que procuram explicar um mesmo ser; porém, este ser é constituído também de criaturas preexistentes que, com o passar do tempo, originaram o termo vampiro e o próprio vampiro. Dentre essas criaturas, há o evocador, que é um morto que chama as pessoas de uma determinada comunidade pelos seus nomes e, uma a uma, essas pessoas morrem; para matá-lo, é necessário arrancar-lhe a cabeça e rachá-la. Outra criatura é o batedor, um morto que bate à porta de uma casa e aquele que atende acaba morrendo. O visitante, que pode ser considerado como uma variante do batedor, visita casas, mas não é necessariamente um vampiro. Há, também, o faminto, um vampiro ainda não especializado em sugar o sangue humano, mas um monstro devorador que pode ser encontrado em alguns textos, como “O vampiro” de John Polidori, e em um texto de Filostrato datado de 217 d.C. (LECOUTEUX, 2005, p. 83). Há, ainda, o nonicida, um fantasma que mata nove pessoas, todos seus parentes, quer por amor, quer por algum descuido que tiveram no ato fúnebre. Há outras ainda, como o *appesart*, um espírito que pula nas costas daqueles que passam por encruzilhadas, cemitérios, lugares que normalmente causam medo às pessoas, e se deixa transportar até a casa destes homens; ou o pesadelo, que ataca os que dormem, sufocando-as e até mesmo sugando seu sangue.

A colusão entre o pesadelo e o vampiro, [...] é bem ilustrada pela *Mora* tcheca e pelo *Alp* alemão, duas entidades de pesadelo que sugam o sangue, [...] essa concepção é confirmada por outras criaturas como o *ludak* da Lapônia, o *molong* da Malásia e o *penangelam* indo-chinês. (LECOUTEUX, 2005, p. 92).

O estrangulador é outra criatura que pode ser distinguido nas bases do mito. Ele se comporta frequentemente como o *appesart*. É um ser que se lança sobre os que dormem e os estrangula. Há, também, o mastigador, aquele tipo de vampiro passivo, que não sai de seu túmulo. Ele devora ou engole seu sudário, provocando a morte de seus parentes à distância. Por fim, existem os fantasmas de forma animal. São mortos que se metamorfoseiam não só em morcegos, mas em cachorros, lobos, bezerras: “As formas mais correntes nessa época (por volta de 1210) são o cão, o cavalo, o corvo, a cabra, além da bola de fogo e da moita ardente. Cada região da Europa desenvolveu suas próprias representações” (LECOUTEUX, 2005, p. 100).

As criaturas que auxiliaram na constituição do mito do vampiro podem apresentar aspectos que estão ou não juntos em um determinado ser que conhecemos por vampiro. Este ser, obviamente, também possui nomes, que são muitos. Apenas de forma a mencionar alguns neste estudo, há o Vârdolak, ou “eclipse da lua”, figura utilizada por Bram Stoker na construção de Drácula, que suga o sangue de Lucy nove vezes, sendo que durante este período, ela definha e apenas se recupera parcialmente ao receber transfusões de sangue. É um ser que se relaciona com frequência ao lobisomem, sai de sua sepultura à noite e suga o sangue das pessoas que dormem. O “vurdalak”, termo utilizado por Alexis Tolstoi, são os vampiros dos povos eslavos, seres que sugam o sangue de seus parentes transformando-os em vampiros. Os “brucolaques”, termo empregado por Dom Augustin Calmet, são uma espécie de zumbi ou fantasma que atacam rebanhos. O termo tem origem grega (*vrikolakas*). “Nosferat”, ou “Nosferatu”, termo também utilizado por Stoker e tornado célebre em um filme homônimo de F. W. Murnau. O nosferatu propriamente dito é um fantasma, mas neste filme, ele encarna outros seres, conhecidos como *murony* (Valáquia), ser filho ilegítimo de dois filhos ilegítimos ou espírito nefasto de uma pessoa morta por um vampiro; como o *strigoï*, romeno, feiticeira para mulher, fantasma para homem, são seres que não se decompõem porque ainda têm alma, saem à noite de seus túmulos carregando seus caixões, provocando mortes e doenças, devorando corações de homens e animais; e ainda como o *stafia*, entidade maléfica que está ligada a um lugar específico, mostrando-se normalmente na forma de uma mulher muito pálida, magra e feia, com cabelos enormes, ou ainda como um animal, surge apenas à noite. Por último, há o *vampir*, cadáveres de pessoas falecidas

animadas por maus espíritos, estas saem de seus túmulos e sugam o sangue dos vivos, causando-lhes a morte. Este termo foi citado por um autor que só se conhecem as iniciais e que relata a história de dois viajantes que vão de Veneza a Hamburgo. Estes são criaturas distintas do vampiro, mas que auxiliaram na construção deste ser, além disso, são criaturas que tiveram morte má, que não descansaram e que assombram os vivos¹¹.

Até este momento, foi possível tratar das origens do ser das trevas conhecido como vampiro, quais elementos de monstros e fantasmas que fazem parte do que se conhece hoje como vampiro. Neste momento, portanto, é importante abordar como os seres mortais podem se proteger destes predadores do homem e até matá-lo. De acordo com Lecouteux, há três momentos em que é possível se proteger dos vampiros: quando nascem, quando morrem ou algum tempo depois de terem entregado sua alma a Deus, tornando-se habitantes de um mundo que não é o dos vivos, mas que também não é o dos mortos.

Acreditava-se que alguns sinais de nascença revelavam aos vivos que o recém-nascido tinha a tendência em se transformar em vampiro, a saber, aqueles que teriam nascido em determinados dias e horários, “os que nasceram empelcados ou que tiveram dupla denteição” (LECOUTEUX, 2005, p. 41, 114); um nascimento tido como monstruoso – uma criança com defeito, ou que nascia sem partes do corpo – um nascimento em que se tinha dúvidas sobre a natureza do pai, que podia ser tanto um vampiro quanto um fantasma com quem a mãe tinha tido relações sexuais. Este fantasma podia ser também um diabo da família dos súcubos – uma explicação dada na Idade Média pelos clérigos¹². Era, portanto, um nascimento suspeito que deveria ter um fim, de outro modo, essa criança se tornaria um vampiro e voltaria para assombrar os vivos. O fim viria através do fogo e se não fosse suficiente, o ser seria partido em pedaços e então queimado, sempre com orações fervorosas para que o diabo abandonasse a mulher que dera à luz e voltasse ao seu lugar, no inferno. Lecouteux transcreve um relato sobre um nascimento suspeito e como, no final, as orações piedosas salvaram a mulher do tormento que sofria por parte do diabo (LECOUTEUX, 2005, p. 114-115).

¹¹ Estes nomes aparecem na obra de Lecouteux, *História dos vampiros* (2005), já mencionado, nas páginas 73-100.

¹² “O *incubos* era uma figura demoníaca intimamente associada ao vampiro. Era conhecida pelo hábito de invadir o quarto de uma mulher à noite, deitar-se sobre ela para que seu peso ficasse bem evidente sobre seu peito, forçando-a a fazer sexo. O *súcubos*, a contraparte feminina do *incubos*, atacava os homens da mesma maneira. A experiência do ataque do *incubos/súcubos* variava de extremo prazer ao absoluto terror.” (MELTON, 2008, p. 243). Este ser, contudo, diferia do vampiro pois não sugava o sangue das vítimas. Além disso, o *incubos* pode ter sua origem em práticas antigas de incubação, nas quais a pessoa pousava no templo de uma divindade e ali, durante a noite, esta pessoa tinha contato com a divindade, contato que muitas vezes incluía atividade sexual na forma de sonho ou por um representante da divindade, que era um ser humano.

O momento da morte e do enterro é outro dos momentos em que precauções devem ser tomadas para proteção contra vampiros. Conforme visto anteriormente, o momento da morte é de particular preocupação se a morte foi má. O retorno da morte é temido pelos vivos no caso de ter sido essa a morte. Os vivos, então, tomam precauções para que o morto não volte como um vampiro. Lecouteux nos fornece uma lista de sintomas e de precauções a se tomar quando da morte de alguém (LECOUTEUX, 2005, p. 116-115): não se deve chorar sobre o morto, ou ele não descansará em paz; deve-se tomar cuidado em deixar junto ao morto objetos de sua vida terrena; deve-se tomar cuidado para que a mortalha não esteja próxima à boca, ou o morto a mastigará até que alguém morra ou que esta mastigação atraia seus parentes; não se deve chamar pelo nome do morto; o coveiro deve cavar a cova, assim o morto não virá assombrá-lo. Há, ainda, as medidas cristãs, tais como colocar um “Bilhete de São Lucas” debaixo da língua do morto; aspergir água benta para repelir espíritos imundos que possam querer se apossar do corpo do defunto; escorrer cera de vela benta sobre o umbigo do defunto, entre outras medidas, tudo para evitar que o morto se transforme em um vampiro e leve outros à morte (LECOUTEUX, 2005, pp. 117-20). É possível observar que algumas medidas são tomadas para evitar que o diabo possua o corpo e o anime, o utilizando para assombrar os vivos e até matá-los. Os antigos ainda acreditavam que alguns objetos deveriam ser colocados junto ao morto, objetos pertencentes à sua ocupação em vida, para que o morto possa continuá-la em morte. Por fim, alguns defuntos suspeitos eram enterrados de costas para cima de forma que ele não escapasse do túmulo, ao contrário, para que ele se infiltrasse cada vez mais na terra; desta forma, se o morto foi da categoria dos mastigadores, ele mastigará a terra primeiro e seus parentes e amigos estarão a salvo.

O último momento em que é possível se proteger dos vampiros é depois do enterro. Uma das medidas é a proteção da casa para impedir a entrada do vampiro. É neste contexto que o alho tem papel: esfrega-se alho em todas as aberturas da casa para que o vampiro não possa entrar. A cruz também desempenha um papel importante na proteção da casa. Os vampiros, que são mortos impuros, morreram em pecado e não conseguem entrar em um lugar em que haja o sinal da cruz.

Contudo, é possível que estas precauções não tenham efeito e o vampiro de fato venha e assombre uma casa ou uma comunidade. O que fazer, então, para identificar o vampiro e matá-lo? Há quatro etapas nesta identificação e morte do vampiro: primeiro, acontecem mortes em cascata, em seguida, identifica-se o vampiro, abre-se seu sepulcro e ele é eliminado (LECOUTEUX, 2005, cap. 7).

Em uma dada sociedade, começam a acontecer muitas mortes devido a algum tipo de pestilência ou sem razão conhecida. Antigamente, quando não havia o conhecimento de doenças que existe hoje, os homens creditavam as mortes misteriosas a um vampiro que se fixava na pessoa e lhe sugava o sangue, levando-a a morte. Falava-se, então, que havia um vampiro naquela determinada comunidade, sendo necessário identificá-lo. Para isso, há três maneiras: a primeira refere-se ao estrangeiro. Este, recém-chegado a uma determinada comunidade, apresenta características que o diferem do resto das pessoas, características físicas, como a cor da pele e a dentição, além da ocupação da pessoa, seu ofício quando vivo: se foi sapateiro ou açougueiro, por exemplo. As pessoas de uma dada comunidade precisam de um bode expiatório e o estrangeiro é uma das figuras a quem se atribui a mortandade naquela comunidade.

A segunda maneira é a forma como a pessoa morreu, se há dúvidas sobre a pessoa ter tido morte boa ou morte má. Se a comunidade suspeita de um determinado morto seu cadáver é examinado. Se ele apresenta aspectos como não rigidez do corpo, olhos semicerrados ou abertos, trata-se, então, de um vampiro. A terceira maneira, muito próxima da segunda, refere-se ao túmulo. É necessário descobrir o túmulo do vampiro e assim exterminá-lo. Segundo a crença na Europa Central, se havia um buraco no túmulo era sinal de que ali havia um vampiro. Ainda neste local, os homens tentavam fazer passar animais sobre o túmulo, se o animal se recusasse, era indício de que ali havia um vampiro.

A eliminação dos vampiros é inteiramente ritualizada: cada etapa da operação se desenvolve segundo um procedimento bem ancorado na realidade: há intervenção na realidade, às quais se pede socorro e proteção [...] Matar o vampiro é uma ação jurídica, às vezes precedida de um processo em que o morto é acusado de perturbação ou de assassinato; [...] Uma vez julgada a causa, e o defunto reconhecido como culpado – muitas vezes sob a pressão dos habitantes que ameaçam partir ou fazer justiça com as próprias mãos – chama-se o carrasco e, se não houver nenhum nu lugar, mandam vir de fora ou nomeia-se um executor. (LECOUTEUX, 2005, p. 149)

Após identificar que havia um vampiro sugando o sangue dos vivos e identificar sua morada, era necessário matá-lo. Há muitas maneiras: partir em pedaços, extrair o coração e então queimar o corpo, e estas maneiras estão presentes em diversos relatos, como em um caso ocorrido na Morávia em 1617, em que o vampiro foi morto a golpes de enxada e depois cortado em pedaços (LECOUTEUX, 2005, p. 140). Há, ainda, a eliminação pelo punhal: golpeia-se o vampiro com um punhal no coração. Estas maneiras são bastante sanguinárias, revelando, de certo modo, o desejo de vingar-se do morto-vampiro que assombrava e matava membros da comunidade. Há maneiras suaves, como aspergir água benta sobre o morto em seu sepulcro, conforme verificamos em um texto literário: o conto “A morte amorosa”, de

Théophile Gautier, conto que se utiliza de elementos religiosos para pôr fim à vida do vampiro. Contudo, os elementos citados acima para a eliminação do vampiro nem sempre apelam para a ajuda da igreja ou da religião.

Mesmo tomando precauções e matando o vampiro, ainda há aqueles que foram mordidos e tiveram seu sangue sugado por tais seres. Como se curar, então, de tal mordida? Geralmente, se o vampiro morrer, então a pessoa que estava sendo sugada se recupera. Há, ainda, outras maneiras como beber uma mistura feita com as cinzas do vampiro, comer pão feito com o sangue do vampiro ou beber o sangue do vampiro, estas últimas condenadas como maléficas e supersticiosas. Há relatos que mostram tais atos executados por sociedades existentes há não muito tempo, por volta dos séculos XV-XVIII, como, por exemplo, um relato de 1750 de um acontecimento na Prússia oriental, que conta como um sujeito suspeito de vampirismo foi decapitado e teve seu sangue recolhido para que os membros de sua família bebessem e não fossem acometidos de vampirismo (LECOUTEUX, 2005, p. 154).

Até aqui foi possível observar como o mito surgiu no imaginário humano e tomou forma, criou suas próprias regras de identificação, razões e como exterminar o mal. Este *corpus* mitológico ganhou espaço maior e mais forte durante a época das Luzes, durante o século XVIII, época em que se tentava explicar tudo com base na ciência. A explicação científica para o vampirismo também teve seu lugar nesta época, por exemplo, “Para os cientistas da época, os mastigadores, por exemplo, são indivíduos enterrados vivos que, no seu desespero, devoram as mãos e a mortalha” (LECOUTEUX, 2005, p. 158). Contudo, tais tentativas serviram mais para alimentar o ser mitológico do que erradicá-lo, pois “Essas noções que os racionalistas atacam não desaparecem porque estruturam o pensamento, veiculam uma mensagem de esperança, consolação e justiça, em suma, desempenham importante papel no seio da sociedade” (LECOUTEUX, 2008, p. 158). Porém, foi na literatura que o vampiro se manifestou com força total, e abordamos esta manifestação nas próximas páginas.

2.1.5. O vampiro na literatura

Todos estes relatos a respeito das tradições míticas e lendárias que envolvem figuras sobrenaturais com diferentes expressões foram aproveitados pela literatura inúmeras vezes e

de diferentes formas, como por exemplo, por Bram Stoker, no final do século XIX, e por Anne Rice, no século XX. Anne Rice, autora de *The vampire chronicles*, recorreu à figura do vampiro no século XX, sendo que um de seus livros, *Interview with the vampire*, foi relido como obra cinematográfica. É desta autora também a obra *The Queen of the Damned* (*A rainha dos condenados*), outra obra relida para o cinema. Anne Rice segue a tradição do vampiro literário e histórico: eles sugam sangue humano, não podem sair na luz do dia, dormem em caixões, além de serem belos na aparência e velozes. Já Bram Stoker reuniu as crenças que existiam na Europa Central e formou seu próprio vampiro – aquele que sobreviveria através do século XX e seria retomado no século XXI. É dele a obra famosa *Drácula*, escrita no final do século XIX, um romance escrito em forma de diário que nos revela aos poucos quem é o Conde Drácula e como o Dr. Van Helsing, com a ajuda de Jonathan Harker e sua noiva, Mina, acabam matando o vampiro e Lucy, uma de suas vítimas em Londres. Neste livro, temos um vampiro também de hábitos noturnos, com caninos afiados, sugador de sangue humano, seu alimento, um vampiro que dorme em caixões e se transfigura na forma de um morcego e de cão.

Estes dois escritores, cada um em seu tempo, auxiliaram na cristalização do mito do vampiro como ele foi por muito tempo conhecido, e suas obras são de importância monumental na solidificação do mito do vampiro que chegou até o século XXI. Porém, outros escreveram poemas e prosas utilizando este ser como figura central. Como assinalaram Martha Argel e Humberto Moura Neto na obra *O vampiro antes de Drácula*, de que são organizadores, há não-vida antes de Drácula¹³, e é esta não vida que será tratada por algumas linhas.

O vampiro pré-literário, como pôde ser observado anteriormente, não era um ser muito agradável à vista, tinham uma aparência tumular que não se encaixava nos círculos aristocratas europeus. Este vampiro folclórico, horrendo, pode ser visto na obra de Anne Rice, *Interview with the vampire*¹⁴. A estreia do vampiro na literatura em prosa foi com o conto “O vampiro”, de John Polidori, mas muito antes já haviam sido publicados poemas com esta figura mitológica. Em 1748, Heinrich August Ossenfelder publicou o poema “Der vampyr” (ARGEL; NETO, 2008, p. 21). Neste poema, já podiam ser lidos alguns traços da tradição

¹³ Este termo é utilizado na obra de Humberto Moura Neto e Martha Argel para tratar das narrativas de vampiro existentes antes de *Drácula* de Bram Stoker, 2008, p. 13.

¹⁴ Louis e Cláudia, personagens centrais da obra, viajam pelo mundo buscando sua própria origem. Ao chegarem à Europa Central, deparam-se com um ser horrendo, muito diferente deles, mas que também é um vampiro. (RICE, Anne. *Interview with the vampire*. New York: Ballantine Books, 2009. p. 188.191).

literária vampírica, como a personificação de religiões não cristãs e o apelo sensual. Goethe, um dos maiores representantes do pré-romantismo alemão, também colaborou para a literatura vampírica. Em 1797, ele publicou “A noiva de corinto”, também com a temática do conflito religioso e da sensualidade (ARGEL; NETO, 2008, p. 22). Na poesia britânica, foi Samuel Taylor Coleridge quem introduziu o vampiro em seu poema inacabado “Christabel”, e embora o termo “vampiro” não tenha sido mencionado neste poema, há ainda a temática da sensualidade, da atração que este ser das trevas exerce em suas vítimas. Nestes primeiros trabalhos literários envolvendo a figura do vampiro, é possível observar que boa parte dos “vampiros” são mulheres, criando as bases para o estereótipo da mulher fatal, retomado posteriormente por escritores alemães (ARGEL; NETO, 2008, p. 34-35).

Em prosa, o conto de John Polidori é considerado como o marco do início do uso desta figura mitológica, embora haja registro de um romance anterior, escrito em 1801 por um alemão, Theodore Arnold. O romance *Der vampyr*, no entanto, caiu no esquecimento, deixando que o conto de Polidori ocupasse seu lugar. Publicado em 1819, foi erroneamente atribuído ao Lord Byron, que negou veementemente sua autoria (ARGEL; NETO, 2008, p. 27). O sucesso do conto foi imediato, justamente por esta vinculação ao poeta mais requisitado e famoso da Europa na época. Neste conto, lê-se sobre Lord Ruthven, que é a recriação de um monstro: o vampiro se tornou um aristocrata sedutor, saindo de seu mundo apenas noturno para as rodas da alta sociedade europeia. O vampiro de Polidori apresenta aspectos ao mesmo tempo atraentes e repulsivos e marca o início do domínio do vampiro homem na literatura. O conto foi traduzido para o francês e adaptado para o teatro, alcançando um sucesso ainda maior. O Ruthven teatral, no entanto, apresentou um fator a mais na elaboração do mito na literatura: era um anti-herói romântico com um conflito entre seu sentimento para com a mocinha e seu instinto de monstro (ARGEL; NETO, 2008, p. 31). Pode-se, ainda, observar esta ambiguidade do vampiro também na Inglaterra com a peça *The vampire; or The Bride of the isles*, de James Robinson Planché. Esta peça retoma elementos como a violência, a crueldade e a sensualidade do vampiro, mas também mostra o herói dividido entre aquilo que ele era, um ser das trevas, um monstro, e sua ordem moral.

Na Alemanha, ao contrário da França e da Inglaterra, a figura feminina ganhou espaço dentro do vampirismo com o conto “Vampirismus” de E. T. A. Hoffmann. Neste conto, a relação entre títulos de nobreza e o vampirismo é reafirmada. Ainda em contraste com a Inglaterra e a França, o vampiro literário alemão encontra neste país sua verdadeira natureza monstruosa com a recuperação dos aspectos de terror e sanguinolência, além da retomada da

mulher-vampira como antítese da mulher-mãe (ARGEL; NETO, 2008, p. 35). Esta retomada de aspectos vampíricos na Alemanha deu um novo impulso ao mito do vampiro na literatura do século XIX.

Estes vampiros literários foram criados para a elite cultural do século XIX. Houve, também, os vampiros das massas, aqueles criados para esta classe mais baixa da sociedade. Dentre estas muitas publicações, nem sempre contribuintes para a evolução do tema, houve, na Inglaterra um folhetim chamado “Pennybloods” ou “Penny dreadfuls”. Este trazia histórias violentas e mirabolantes que, com o tempo, voltou-se ao público masculino, do qual o mais famoso é *Varney, the vampire; or, the feast of blood*, lançado primeiramente em forma seriada e publicado posteriormente em livro. Trata-se, basicamente, de uma família que é perseguida por um vampiro, Sir Francis Varney, um sujeito que age tanto como um vampiro quanto como ser humano cruel, movido por interesses financeiros. Varney apresenta o dualismo de não aceitar sua condição vampírica, mas ao mesmo tempo, durante os capítulos do livro, age como um vampiro, matando e sugando o sangue de jovens donzelas por toda a Europa. A obra acaba com Varney cansado de sua existência e se exterminado no Vesúvio. A obra foi a primeira a atingir o grande público e cristalizou alguns estereótipos do mito do vampiro, além da sua associação com o morcego, associação que não existia no vampiro folclórico (ARGEL; NETO, 2008, p. 36-38).

Alexandre Dumas (pai), mencionado anteriormente por sua obra “A dama pálida” (1849), travou conhecimento do mito em sua visita à França. Esta obra, que dá nome a uma antologia, acontece nos Montes Cárpatos – local que será retomado por alguns escritores como palco de histórias vampíricas, como Bram Stoker – e contribuiu para a formação do mito do vampiro literário. Sua escrita vampírica não parou por aí. Dumas escreveu, juntamente com Auguste Marquet, uma peça intitulada “Le vampire”, com uma nova aparição de Lord Ruthven e o surgimento de uma segunda personagem vampírica – La Goule. Esta obra também foi adaptada ao teatro por Dion Boucicault em 1852 com o nome de *La dame de pique; or, The vampire: a phantasm related in three acts*, peça que atravessou o Atlântico com o nome de *The phantom: A drama in two acts*. Esta viagem, contudo, deu um tom mais cômico àquela europeia (ARGEL; NETO, 2008, p. 39).

O vampiro da década de 1850 teve seus elementos fixados na literatura, porém, algumas coisas ainda mudariam e seriam acrescentadas ou retiradas das características que marcavam este ser agora literário. Na década de 1870, as mudanças no comportamento da

mulher trouxeram mudanças ao mito do vampiro. A consolidação da *femme fatale* atingida por Clarimonde da obra de Théophile Gautier, “La morte amoureuse”, publicada em 1836, voltou à tona nesta década como uma resposta aos atos comportamentais femininos, mal vistos pela sociedade da época. Em 1872, Sheridan Le Fanu lançou a obra “Carmilla” que traz a sexualidade feminina agressiva, retomando a *femme fatale* de Gautier, e traz ainda a homossexualidade – a personagem vampírica desta história não esconde sua predileção pela narradora Laura ou pelo ataque apenas a mulheres (ARGEL; NETO, 2008, p. 40-42).

O vampiro também frequentou outros países, porém, não da mesma forma. Na Rússia, a colaboração foi bem modesta, com escritores como Alexei Tolstói, autor de “A família do Vurdalak”, publicado em 1847. Neste conto, lê-se sobre uma família atacada por um vampiro, que é o próprio pai. Nos Estados Unidos, o principal escritor foi Edgar Allan Poe, com “O retrato oval”, seu conto mais vampírico, segundo os organizadores de *O vampiro antes de Drácula* (ARGEL; NETO, 2008, p. 47).

Embora tenha conhecido anos de glória durante o século XIX, o mito do vampiro na literatura também conheceu a decadência. No final deste século, a sociedade vivia um descontentamento com a situação mundial e com os rumos que a civilização estava tomando. Nesta época, conhecida como Decadentismo, Charles Baudelaire, autor de *As flores do mal*, publicou “As metamorfoses do vampiro”, um poema que mostra a beleza do vampiro se transformando em algo grotesco de se ver. O vampiro passou a ser animalizado, contrastado com o vampiro aristocrata e belo que existiu durante o século. É possível observar esta animalização no Conde Drácula, que tinha pelos nas mãos e caninos enormes, como de animais, além do fato de que ele mesmo se transformava em morcego (ARGEL; NETO, 2008, p. 44).

Neste mesmo período, com a influência da psicanálise, o vampirismo passou a ser tratado como doença mental, traço que foi tratado também em literatura como, por exemplo, no conto “O Horla” de Maupassant. Neste conto, o narrador-personagem passa por uma perturbação mental que pode ser confundida com o vampirismo (ARGEL; NETO, 2008, p. 45)¹⁵. Este vampirismo psicológico, também como força invisível, que suga não apenas o líquido vital dos corpos, mas suga a vitalidade, a própria existência, se tornou muito comum neste final de século. Cabe observar aqui que se trata de um dos aspectos do fantástico – a

¹⁵ No conto, o protagonista pensa sofrer de alucinações durante a noite. Neste período, ele faz vários testes, fechando as portas e janelas de seu quarto de forma que ninguém entre, mas mesmo assim, parte dos alimentos que ele deixa ao lado de sua cama desaparece durante a noite.

hesitação, termo usado por Todorov, se instala nesta narrativa, a dúvida quanto à natureza do acontecimento.

Até este momento, foi possível observar o desenvolvimento do mito do vampiro na literatura durante o século XIX, embora relatos literários anteriores a este século tenham existido. Contudo, foi necessário o enfoque neste século em virtude das obras que surgiram de grande importância para o desenvolvimento do mito do vampiro na literatura até Stoker, autor de *Drácula*. Neste momento, é importante abordar algumas destas obras, em sua maioria contos, até o romance de Stoker e as *Crônicas Vampirescas* de Anne Rice, de forma a definir as características do mito literário cristalizado por Stoker e mantido, até certo ponto, por outros escritores. Posteriormente, essas características serão contrastadas com o mito renovado encontrado nos romances de Stephenie Meyer.

2.1.5. Narrativas de vampiros

Conforme assinalado anteriormente, muitos utilizaram a figura do vampiro em suas narrativas. Neste momento, abordaremos alguns deles de modo mais específico. Trataremos, neste ponto, dos aspectos do mito que foram utilizados por estes autores e o modo como eles auxiliaram na formação do mesmo no final do século XIX com *Drácula*, de Bram Stoker.

2.1.6. O vampiro de John Polidori

Embora este ser das trevas tenha sido utilizado em escritos anteriores, o conto de Polidori é conhecido universalmente como aquele que colocou o vampiro de modo definitivo na literatura. O sucesso de seu conto, talvez devido em grande à pela atribuição errônea de autoria – que foi primeiramente conferida à Byron – foi estrondoso e repercutiu por toda a Europa.

O conto, narrado em terceira pessoa, relata o encontro de Aubrey, um jovem rico, com Lord Ruthven, um homem misterioso, de rosto pálido e conversa cativante. Os dois tornam-se companheiros de uma viagem na qual Lord Ruthven morre. Alguns meses depois, Ruthven

retorna e perturba Aubrey ao propor casamento à sua irmã. Considerado louco, Aubrey nada pode fazer para impedir que o casamento se realize e que sua irmã venha a morrer vítima do vampiro.

O conto de Polidori apresenta um vampiro adaptado ao século XIX, o vampiro de Polidori seria tido como o Drácula do século XIX (ARGEL; NETO, 2008, p. 28). Um galã, sedutor, misterioso, que se infiltra na sociedade e escolhe suas vítimas, como pode ser visto em *Drácula* e em *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice. Lord Ruthven, o vampiro de Polidori, alimenta-se de sangue, possui um “tom cadavérico” em sua face, age durante a noite, “pois esta permitia àqueles seres [os vampiros] usarem seus poderes” (POLIDORI, John. “O vampiro”. In: ARGEL; Martha; MOURA NETO, Humberto. *O vampiro antes de Drácula*. p. 53, 62), além de possuir força sobre-humana, características que podem ser observadas em outros contos que auxiliaram na criação do mito literário do vampiro.

2.1.7. O vampiro de Alexandre Dumas (pai)

Narrado em primeira pessoa, o conto “A dama pálida”, presente na antologia organizada por Martha Argel e Humberto Moura Neto, é uma das primeiras narrativas a apresentar como espaço os Montes Cárpatos, que seriam palco também do vampiro mais famoso de todos os tempos, Drácula.

O conto relata a experiência de uma jovem, a narradora, que deve fugir de seu castelo que fora invadido. Nesta fuga, ela se encontra com dois irmãos, e passa a habitar por certo tempo em seu castelo. Os dois irmãos se enamoram dela, porém, seu coração pertence a um deles, Gregoriska. Kostaki, o outro irmão, morre, mas volta para beber o sangue da protagonista. O episódio se repete por algumas noites até que Kostaki é definitivamente morto.

Este conto, além de inserir os Montes Cárpatos no cenário vampiresco, traz em si algumas características que também fazem parte do mito cristalizado, a saber, o alimento do vampiro é o sangue, do qual se alimenta por um determinado número de noites até que a vítima morra e se torne também vampiro. Para detê-lo, utilizam-se os elementos sagrados, como água benta, e pode-se matá-lo fincando uma espada ou estaca no coração (DUMAS,

Alexandre. “A dama pálida”. In: ARGEL; NETO, 2008, p. 133-137). Além disso, há as sucessivas vezes em que o sangue é sugado, ao final disso, a pessoa morre e se transforma em vampiro – tal qual a Lucy, de *Drácula*.

2.1.8. O vurdalak

Narrado em terceira pessoa, o conto “A família do Vurdalak”, de Alexei Tolstói, é também importante para a cristalização do mito literário, uma vez que apresenta características que foram utilizadas por Bram Stoker em *Drácula*.

Neste conto, que em determinado momento dá a voz a um narrador em primeira pessoa, há o relato deste narrador que entra em contato, em uma viagem que fez às regiões onde hoje se localiza a Romênia, com uma família cujo pai sai e dá instruções aos filhos de que se não retornasse em um determinado número de dias, que o considerassem morto. Passado apenas um minuto do fim deste prazo, o pai retorna e é aceito em casa, apenas para, no fim das contas, transformar seus entes em vampiros tais como ele.

O conto é detalhado, aborda aspectos mencionados anteriormente sobre os vampiros como mortos que retornam de seus túmulos e sugam, preferencialmente, o sangue de seus familiares, além da proibição de se mencionar o nome de alguém suspeito de ter se tornado um vampiro – pois este viria e sugaria o sangue. O evocador e o batedor podem ser verificados nesse conto.

Como outros elementos componentes do mito, há, principalmente, o alimento, que é o sangue, e os objetos religiosos como proteção contra os vampiros. Para matá-los, bastava uma estaca enfiada no coração. Uma vez que o vurdalak foi abordado anteriormente, não há necessidade de alongar-se aqui sobre ele. O conto pode ser encontrado na antologia organizada por Martha Argel e Humberto Moura Neto, além de estar presente em outras antologias e em outros idiomas.

2.1.9. Drácula – a cristalização de um mito

Publicado em 1897, o romance de Bram Stoker solidificou muitos aspectos do mito do vampiro já presentes na literatura¹⁶, e levantou a questão da veracidade da história: Drácula existiu ou não? Radu Florescu e Raymond MacNally se propuseram a responder esta questão na obra *Drácula: mito ou realidade?*, publicada em 1975 pela José Olympio. Nesta obra, os autores tratam da questão do Drácula histórico e das prováveis fontes em que Stoker bebeu para escrever sua obra.

Houve, historicamente, um governante chamado Drácula na região onde o romance de Stoker tem seu palco. Governante cruel durante o século XV, conhecido como “o empalador” pelo modo como matava suas vítimas, Drácula não era seu verdadeiro nome, nem de sua família, mas tal nome teve suas origens. Seu nome verdadeiro era Vlad Tepes, filho de Vlad, que pertencia à Ordem do Dragão, cuja missão era combater os turcos infiéis. “Dracul” quer dizer dragão, diabo, talvez daí a relação feita com o nome e as atitudes de Vlad-Tepes. Seu pai, conforme já dito, pertencia à Ordem do Dragão, parte do Sacro Império Romano; porém, mais tarde, ele se volta contra os romanos e alia-se aos turcos. O filho, Vlad-Tepes, governou a Valáquia em três ocasiões diferentes, em 1448, de 1456 a 1462 e por dois meses em 1476. Conhecido como “o empalador” pelo modo como matava suas vítimas, Drácula não matava apenas desta maneira, embora fosse a sua preferida. Segundo os autores deste livro, há algumas coincidências entre o Drácula que governou a Valáquia e aquele que passou a existir nas histórias, estas de origem romena, eslava e germânica, possuem elementos muito parecidos, embora não possam ser datados precisamente – tais histórias populares relatam os meios que Drácula utilizava para punir as pessoas, sua filosofia e sua moral, estes elementos coincidem com registros oficiais. Esta documentação oficial, além das pesquisas feitas por historiadores sobre este personagem. Nestes documentos, há alguns motivos elencados para explicar porque Drácula, ou Vlad-Tepes, agiu tão cruelmente com aqueles ao seu redor. Uma das razões é a vingança pela morte de seu pai e de seu irmão; outra, as inimizades políticas. Pode-se falar ainda em estabelecimento de autoridade pessoal, além da afirmação da soberania nacional. São muitos motivos e muitos exemplos, mas através da documentação da

¹⁶ É por este motivo que consideramos, nesta dissertação e em concordância com os autores Martha Argel e Humberto Moura Neto, *Drácula* como a consolidação do mito literário do vampiro.

época e das histórias contadas em três línguas diferentes, espalhou-se a história de Drácula, o horror que ele espalhou por onde passou.

Não é clara, contudo, a relação entre este tirano e o personagem de Stoker, embora tenham o mesmo nome e tenham sua origem no mesmo lugar – a Europa Central. Nesta região, e especialmente entre os romenos, havia a crença de que a vida após a morte era semelhante à vida antes dela, portanto, era normal que os mortos-vivos caminhassem entre os vivos. As lendas de vampiro na Transilvânia tinham maior influência e o modo de matá-los também veio deste lugar – trespassar uma estaca no coração ou queimar os corpos. Ainda segundo o folclore romeno, o diabo pode transformar-se em animal ou pássaro negro (strigoi), além de não sair durante o dia. Ora, tendo um governante tirano e violento em sua forma de matar e punir seus inimigos, e que, além disso, carrega no nome uma palavra que significa diabo, é compreensível que se concilie o governante tirano cujo nome significa diabo ao próprio diabo, e daí para o ser das trevas é apenas mais um passo.

Contudo, precisamos nos ater à obra literária e não tanto às possíveis origens históricas deste personagem, uma vez que há conflito entre aqueles que acreditam que Stoker realmente utilizou o Drácula histórico para formar seu personagem – como os autores da obra *Drácula: mito ou realidade?* – e aqueles que não acreditam em tal afirmação, como os autores da obra *O vampiro antes de Drácula*, Humberto Moura neto e Martha Argel. No posfácio de sua obra, os autores assinalam que:

Numa ironia extrema, a maior evidência contra a idéia de McNally e Florescu foi fornecida por eles mesmos. Em meados de 1970, eles descobriram as anotações feitas por Stoker enquanto escrevia o romance. Uma análise dessas notas sugere que tudo o que Stoker sabia sobre Drácula resumia-se aos poucos parágrafos que leu em *An account of the principalities of Wallachia and Moldavia* (1820), de William Wilkinson. A obra faz menção ao *voivode* Drácula, mas não a Vlad, Vlad Tepes, Vlad Drácula, o Empalador, ou às atrocidades que cometeu. [...] Com efeito, graças às notas, sabe-se que Stoker chamava seu vilão de Conde Wampyr até encontrar no livro de Wilkinson o nome Drácula, com a informação de que significaria ‘demônio’ no idioma da Valáquia. (ARGEL, NETO. 2008, p. 305-306)

Como podemos verificar, as opiniões são conflituosas, mas não nos ateremos a elas nesta dissertação, embora na obra de Stoker ele faça menção ao voivode e a alguns acontecimentos da época¹⁷. O que realmente nos interessa são as características que Stoker

¹⁷ Veja, por exemplo, o relato de Abraham Van Helsing durante uma reunião com os cinco bravos homens e Mina Harker. Nesta reunião, além das características do vampiro e de como matá-lo, Van Helsing também menciona brevemente os Dráculas que existiram séculos antes (STOKER, 2003, p. 256). Além desse relato, podemos encontrar, também na obra de Stoker, logo em seu início, outro relato que menciona uma conversa entre o Conde e Jonathan e que se refere às guerras ocorridas séculos antes naquele território e cujo personagem

reuniu para construir uma personagem que sobreviveria ao longo do século XX através da publicação e reimpressão da obra de Stoker, os filmes que o retrataram e outros livros e séries de TV que utilizaram elementos que podem ser verificados em *Drácula*.

Em certo momento do romance de Bram Stoker, podemos verificar uma descrição longa das características dos vampiros segundo o especialista, o Doutor Abraham Van Helsing. Esta descrição, embora longa, merece nossa atenção, pois reúne as características do vampiro literário cristalizado por Stoker, a saber, a imortalidade, o alimento é o sangue, a força sobrehumana, a capacidade de diminuir de tamanho ao ponto de passar por uma fissura na parede ou porta, o poder de se metamorfosear em animais (lobo, morcego), a repulsa por elementos sagrados, como a hóstia e a cruz, as formas de matar: estaca no coração, cortar a cabeça e queimar, além do fato de necessitar de convite para poder entrar em alguma casa:

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

central é o próprio Drácula, e Harker escreve que “he spoke as he had been present at them all” – “ele falava como se tivesse presenciado todas elas”(tradução nossa) (STOKER, 2003, p. 35, 36).

cruz de ouro, diante da qual ele recua com respeito e foge [...] um galho de roseira selvagem, colocado sobre seu caixão, o impede de sair; uma bala benta disparada contra seu caixão o mataria, e ele se tornaria, então, um morto de verdade. Quanto à estaca que se enfia em seu coração, sabemos que ela lhe proporciona também o repouso eterno, repouso que ele igualmente conhecerá se lhe cortarmos a cabeça.¹⁸

O vampiro Drácula na obra de ficção de Stoker reúne em si algumas das criaturas que estudamos anteriormente ao tratarmos do vampiro na Europa Central. Uma delas é o *pesadelo*. Lucy Westenra, ao ter seu sangue sugado por Drácula, sente como se seus pulmões tivessem algo errado porque ela parece não conseguir ar suficiente dentro deles (STOKER, 2003, p. 120). Outra criatura é o *vârkolac*, ou eclipse da lua. Conforme mencionado anteriormente, esta criatura suga o sangue por nove vezes. Se durante esta sucessão de ataques ele não é perturbado, a vítima morre poucos dias depois, como acontece com Lucy na obra de Stoker. Esta criatura também tem a capacidade de diminuir seu tamanho, além de poder se metamorfosear em animais – características também presentes na obra de Stoker. Lucy, após se transformar em vampiro, entra em seu túmulo por um espaço mínimo, “where scarce a knife-blade could have gone”¹⁹ (STOKER, 2003, p. 227); e Drácula, ao chegar à Inglaterra, se transforma em cão e sai do navio no qual viajou, navio que chega ao porto com todos os tripulantes mortos: “But, strangest of all, the very instant the shore was touched, an immense dog sprang up on deck from below [...] jumped from the bow on the sand.”²⁰ (STOKER, 2003, p. 89).

Além dessas criaturas, Drácula também tem em sua construção a figura do “nosferatu”, que por sua vez é uma junção, conforme já assinalado, do nosferat propriamente dito – um fantasma, do *murony* – uma criatura que, durante o dia fica em seu túmulo e que à noite sai para sugar o sangue dos vivos, e que só pode ser morto se lhe atravessarem uma estaca de madeira seu coração ou se for queimado. Participam dessa junção também o *strigoi*, o *moroiu* e o *stafia*, embora não em sua caracterização total, como nos mostra Claude Lecouteux na obra estudada anteriormente. Stoker reuniu algumas das características dessas criaturas para formar o seu vilão, a saber, o hábito alimentar – o sangue, os dentes e unhas longos, a pele pálida, a transformação em animais como o morcego e o lobo.

Além dessas criaturas que são unidas na construção de um vilão bem conhecido das narrativas vampíricas, Stoker ainda utilizou-se dos métodos de proteção e eliminação do

¹⁸ STOKER, *Drácula*, citado em LECOUTEUX, 2005, p. 25-26.

¹⁹ “pelo qual mal poderia passar a lâmina de uma faca” (tradução nossa)

²⁰ “Porém, o mais estranho foi que, no mesmo instante que a costa foi alcançada, um cão imenso saltou do convés inferior [...] pulou da proa sobre a areia” (tradução nossa)

vampiro, a saber, o uso de alho e objetos religiosos na defesa da vítima – para defender Lucy, Van Helsing espalha alho pelas janelas e coloca alho ao redor do pescoço dela para protegê-la. Depois de morta, Van Helsing impede sua entrada em seu túmulo utilizando uma hóstia e a imobiliza utilizando um crucifixo (STOKER, 2003, p.226, 227). Para matá-la, e depois a Drácula, utilizam-se estacas enfiadas no coração, e no caso de Lucy, eles colocam alho em sua boca e cortam sua cabeça fora (STOKER, 2003, p. 214).

De acordo com Neto e Argel, Stoker utilizou-se também de três arquétipos vampíricos “que haviam surgido e se fixado ao longo do século XIX, [...] o vampiro folclórico, o nobre satânico e a mulher fatal” (2008, p. 300). O primeiro refere-se à origem de Drácula, na região longínqua dos Montes Cárpatos, um lugar distante dos grandes centros europeus, como Londres, e que, de acordo com a narrativa, retém superstições: “It is the eve of St George’s Day. Do you not know that tonight, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway?”²¹ (STOKER, 2003, p. 11). Esta fala pertence à dona da estalagem na qual Jonathan Harker fica antes de prosseguir para o Castelo de Drácula e, algumas linhas depois, ela coloca um crucifixo ao redor de seu pescoço – a proteção mencionada acima contra os vampiros e que, no decorrer da leitura, auxilia Harker a se proteger de Drácula e das vampiras do castelo.

O segundo arquétipo se refere ao próprio conde, que é um nobre e que carrega o “protótipo exato do vilão gótico do século XVIII” (ARGEL; NETO, 2008, p. 300). Lembrando, este tipo de vilão pode ser verificado em Lord Ruthven, o vampiro de Polidori, um nobre que se infiltra na sociedade e escolhe suas vítimas. O terceiro arquétipo se refere à mulher fatal, papel que na obra de Stoker é designado às vampiras do castelo de Drácula, que tentam seduzir e atacar Jonathan Harker. Observe-se a descrição que Stoker faz:

I thought at the time that I must be dreaming when I saw them, for, though the moonlight was behind them, they threw no shadow on the floor. [...] Two were dark, and had high aquiline noses, like the Count, and great dark, piercing eyes, that seemed to be almost red when contrasted with the pale yellow moon. The other was fair, as fair as can be, with great, wavy masses of golden hair and eyes like pale sapphires. [...] All three had brilliant white teeth, that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips. [...] I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. (STOKER, 2003, p. 44,45)²²

²¹ “É a véspera do Dia de São George. Você não sabe que hoje à noite, quando o relógio bater meia-noite, todas as coisas más do mundo terão domínio total?” (tradução nossa)

²² “Naquele momento, pensei que estivesse sonhando quando as vi, pois, embora a luz do luar estivesse atrás delas, não havia sombra delas no chão. [...] Duas delas tinham a pele escura e seus narizes eram curvados, como o de Conde, seus olhos eram escuros e penetrantes, e pareciam quase vermelhos quando comparados com a lua amarelada pálida. A outra era bela, tão bela quanto alguém poderia ser, e seus cabelos dourados eram volumosos

Observe, neste momento, a descrição que é feita de Lucy Westenra depois de morta, quando volta como vampira:

There lay Lucy, seemingly just as we had seen her the night before her funeral. She was, if possible, more radiantly beautiful than ever; and I could not believe she was dead. The lips were red, nay redder than before; and on the cheeks was a delicate bloom. (STOKER, 2003, p. 213)²³

Mais adiante, podemos ler:

My own heart grew cold as ice, and I could hear the gasp of Arthur, as we recognized the features of Lucy Westenra. Lucy Westenra, but yet how changed. The sweetness was turned to adamant, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness. (STOKER, 2003, p. 225)²⁴

É possível observar que a mulher fatal é descrita como voluptuosa, de lábios vermelhos e que desperta nos homens desejos. Lucy, que em vida era doce, quando se transforma em vampira, perde sua docilidade e se transforma em uma “mulher fatal” que seduz os homens e encanta as crianças, levando-os à morte.

Além disso, Stoker assinala, através de Van Helsing que um vampiro precisa de convite para cruzar os umbrais de uma casa: “He may not enter anywhere at the first, unless there be some one of the household who bid him to come; though afterwards he can come as he please”²⁵ (STOKER, 2003, p. 255). Este aspecto pode ser verificado na criatura que antecedeu o vampiro estudada sob o nome de “batedor”.

Finalmente, Stoker adicionou algumas características ao seu vampiro, características que, como o próprio Drácula, sobreviveram e se tornaram parte do mito literário do vampiro. Tais adições são: o vampiro deve dormir sob solo nativo, não possui reflexo no espelho e não projeta sombra, conforme mencionado no caso das vampiras do castelo; é incapaz de cruzar

e ondulados e seus olhos eram como safiras pálidas. [...] As três possuíam dentes brancos e brilhantes, que reluziam como pérolas contra o rubi de seus lábios voluptuosos. [...] Senti em meu coração um desejo ardente e perverso de que elas me beijassem com aqueles lábios vermelhos.” (tradução nossa)

²³ “Ali estava Lucy, com a mesma aparência que tinha antes de seu funeral. Ela estava, se possível, mais radiantemente bela do que nunca, e eu não podia acreditar que estava morta. Seus lábios estavam vermelhos, ou melhor, mais vermelhos do que antes, e em sua face havia um delicado florescer.” (tradução nossa)

²⁴ “Meu próprio coração ficou tão frio como o gelo, e eu podia ouvir que Arthur arfava, quando reconhecemos as feições de Lucy Westenra. Lucy Westenra, mas tão diferente! Sua doçura havia se tornado dura como o diamante, em crueldade sem coração, e a sua pureza, em lascívia voluptuosa.” (tradução nossa).

²⁵ “Nem todas as portas lhe são abertas; é preciso antes pedir que ele entre; só então ele pode vir quando quiser” (tradução extraída de LECOUTEUX, 2005, p. 25-26).

água corrente: “he can only pass running water at the slack or the flood of the tide”²⁶ (STOKER, 2003, p. 256).

Drácula é considerado como a cristalização do mito do vampiro na literatura. As obras que vieram posteriormente refletem de diversas formas este vampiro – *Entrevista com o vampiro*, de Anne Rice é um exemplo de obra do século XX que retoma diversos aspectos estabelecidos como vampirescos em *Drácula*, a saber, os vampiros de Anne Rice dormem em caixões, sugam o sangue humano preferencialmente, são ativos durante a noite, possuem dentes afiados e mais longos, sua pele possui um tom cadavérico, como o vampiro de Polidori, e a luz do sol os mata – embora este aspecto não seja referido na obra de Stoker, apenas que a luz do dia tira seus poderes (STOKER, 2003, p. 255).

²⁶ “ele só pode transpor águas vivas na maré alta ou quando o mar está parado” (tradução extraída de LECOUEUX, 2005, p. 26).

3. O sobrenatural na literatura

O elemento sobrenatural faz parte da literatura há muito tempo e compõe parte do imaginário humano desde os primeiros tempos da humanidade, quando o homem primitivo tentava explicar os mistérios ao seu redor. Para o homem primitivo, o desconhecido era imprevisível e seus sonhos uma fonte para a ideia de que havia um mundo irreal e espiritual, que ele tentava explicar. Assim, surgiram diversas crenças e posteriormente, mitologias e religiões por todo mundo, que permitiram e motivaram, inclusive, a explicação científica dos elementos sobrenaturais. Porém, o medo, que é sentido na presença do sobrenatural, e principalmente o medo do desconhecido, ainda está presente na mente humana, mesmo que exista uma explicação racional para quase tudo no mundo.

Do ponto de vista da racionalidade, o sobrenatural pode ser sempre explicado, porém, permanece no folclore devido a uma tendência humana de lembrar o medo e a ameaça de morte. A literatura muitas vezes retoma o folclore, podendo então afirmar que as histórias que provocam medo são tão antigas quanto o homem. Histórias para assustar, para ensinar, sempre foram contadas, transmitidas de geração em geração. Na literatura clássica, por exemplo, o medo aparece em sua forma transcendental, ou seja, o medo dos deuses, da punição, dos castigos que poderiam ser infligidos à humanidade por parte das divindades.

Na Idade Média, uma era obscura em muitos sentidos, os “escritos das trevas” ganharam mais espaço. Durante esta época, mesmo com o domínio da Igreja Católica como fonte da religião “oficial”, existiam pessoas que realizavam cultos noturnos que tinham suas origens em rituais de fertilidade vindos de eras muito antigas – estes cultos formavam um tipo de religião secreta no seio da oficial, o que gerou efeitos como a caça às bruxas. É possível observar que na Idade Média havia um “espírito de horror”²⁷, intensificado pelo desespero advindo de pestes cuja razão era desconhecida, o que despertava as mais variadas superstições, entre elas, a existência de seres sugadores de sangue. Estas crenças antigas, que surgiram em uma época em que a fé no sobrenatural era maior do que hoje, ainda permanecem no imaginário humano como uma herança.

²⁷ Provavelmente devido às crenças e superstições desta era conhecida como Idade das Trevas. É claro que na Idade Média também surgiram diferentes manifestações artísticas, como por exemplo, a arquitetura gótica, que é majestosa e que foi retomada posteriormente, embora não no sentido em que as obras eram feitas na Idade Média, que era refletir a pequenez do homem diante de Deus. Quando retomado, o estilo gótico parecia refletir apenas o medo na presença de coisas enormes, sem explicação e sobrenaturais. Para um estudo mais completo sobre isso, recomendamos a obra *História Social da literatura e da arte* de Arnold Houser.

3.1. A literatura do sobrenatural: breve panorama

É com a poesia²⁸ que o sobrenatural tem sua entrada permanente no campo da literatura e mais tardiamente este elemento também fará parte da ficção em prosa. É o advento do sobrenatural na literatura, a partir da Idade Média, que Howard Phillips Lovecraft²⁹ trata em sua obra *Supernatural horror in literature (Horror sobrenatural na literatura)*. Lovecraft traça um panorama da literatura de horror desde a Idade Média até o século XX, tratando das obras de autores como Horace Walpole, Edgar Allan Poe, entre outros, que utilizaram o sobrenatural e o estranho em sua ficção.

Durante estes séculos obscuros³⁰, é importante salientar que:

Wherever the mystic Northern blood was strongest, the atmosphere of the popular tales became most intense; for in the Latin races there is a touch of basic rationality which denies to even their strangest superstitions many of the overtones of glamour so characteristic of our own forest-born and ice-fostered whisperings. (LOVECRAFT, 1973, p. 19)³¹

Em outras palavras, entre os povos nórdicos, principalmente, houve um florescimento maior do sobrenatural e do estranho na literatura e imaginário que entre os povos greco-latinos, que prezavam mais a racionalidade. É provável que devido a isso muitos escritos sobrenaturais tenham alcançado maior expressão na Alemanha, Inglaterra, Escandinávia,

²⁸ Podemos citar “A noiva de Corinto” (1797), de Goethe. Este poema nos conta de um jovem que chega a Corinto para casar-se, mas durante a noite, entra em seu quarto uma moça vestida de branco, e os dois trocam juras de amor. O rapaz, porém, não sabe em princípio que se trata de uma jovem que se levantou de seu túmulo – a irmã mais velha daquela a quem o jovem estava prometido, e acaba selando seu destino junto ao da morta. Os elementos sobrenaturais presentes no texto referem-se à morta que volta de seu túmulo para reclamar o que é seu por direito e que a mãe lhe tirou ao converter-se para longe dos caminhos das divindades gregas e as próprias divindades gregas que são mencionadas (Ceres e Baco, por exemplo). Não abordaremos mais a fundo a questão do sobrenatural na poesia, uma vez que grande parte delas lida com alegorias – e de acordo com Todorov, alegorias não deveriam ser consideradas como literatura fantástica justamente pelo caráter não literal que elas carregam. Citamos “A noiva de Corinto” porque o poema possui aspectos que podemos relacionar ao vampiro, tais como o retorno do túmulo e uma breve referência a um vinho “rubro como o sangue”.

²⁹ Howard Phillips Lovecraft (1890-1937), nascido nos Estados Unidos, escritor de histórias de horror, contos, poesia e autor da obra utilizada neste estudo, considerada como uma das primeiras fontes de estudo sobre a literatura do sobrenatural.

³⁰ Por séculos obscuros entendem-se os séculos compreendidos no período da Idade Média até por volta dos séculos XVII e XVIII, este último mais especificamente em cujos anos começou-se a desenvolver as narrativas que lidariam com o sobrenatural.

³¹ “Onde quer que o sangue místico nórdico fosse mais forte, a atmosfera dos contos populares se tornava mais intensa; pois nas raças latinas há um toque de racionalidade básica que nega, até mesmo às suas mais estranhas superstições, muitas das sutilezas da atração tão característica dos nossos próprios sussurros nascidos na floresta e criados pelo gelo.” (Tradução nossa)

Irlanda, entre outros – países em que uma mitologia diferente da greco-latina foi herdada dos povos bárbaros.

Dentre os escritos não literários da Idade Média, é possível abordar brevemente os tratados sobre bruxaria e demonologia. Conforme assinalado acima, a Idade Média foi um período em que o sobrenatural ganhou imenso espaço, a crença neste elemento era imensa se comparado historicamente a períodos posteriores. Os seres das trevas, como demônios, diabo, fantasmas, entre outros, faziam parte da mente das pessoas desta era, e tais escritos e tratados refletiam esta mentalidade e lhe davam força. Contudo, mesmo tendo obtido tamanho espaço no imaginário humano na Era das Trevas, o sobrenatural perdeu força, as pessoas começaram a perder o medo do sobrenatural e entraram em um período de racionalismo – pessoas das classes mais altas, é importante assinalar. Havia ainda algum público a quem se destinavam contos e histórias com elementos estranhos e sobrenaturais.

Não era o fim da presença desses elementos na literatura, eles renasceriam, primeiramente nos poetas, para inaugurar uma nova escola, um novo modo de escrever, a saber, o gótico³². O advento do estranho e do sobrenatural na literatura formal ganhou espaço primeiramente na Inglaterra, alcançando depois a Europa, em especial a Alemanha. Horace Walpole, autor de *The Castle of Otranto* (1764), traduzido para o português como *O castelo de Otranto*, foi aquele que deu impulso definitivo a história de horror como forma literária. Depois dele, que utilizou elementos como um castelo gótico, fantasmas, ambientes escuros, ruídos estranhos e estimulou o crescimento da narrativa gótica, vieram outros que acrescentaram elementos a este modo de escrever. Dentre eles, pode-se citar Ann Radcliffe, que conferiu novos padrões no domínio do macabro e da atmosfera de medo. Porém, critica Lovecraft, Radcliffe destrói o sobrenatural revelando os segredos antes do final, o que prejudica a essência do conto de horror (LOVECRAFT, 1973, p. 27). Radcliffe teve seus imitadores, sendo um deles Charles Brockden Brown, que como ela, prejudica o final da história revelando os mistérios antes, mas que mantém a atmosfera de medo genuína, pelo menos enquanto esta dura. Segundo Lovecraft, esta atmosfera é um dos elementos mais importantes da história de horror (LOVECRAFT, 1973, pp.27-29).

Matthew Gregory Lewis, com a obra *The Monk (O monge)*, publicada em 1796, adicionou ao horror na literatura um novo sabor maligno. Nesta obra, considerada por

³² É importante mencionar que o romance gótico surgiu no século XVIII e muitos escritores de escolas diferentes se dedicaram a ele. Teremos a oportunidade de abordar alguns no decorrer deste capítulo.

Lovecraft como obra-prima do pesadelo ativo (1973, p. 30), é possível observar mais terror e mais violência. Ao contrário de Radcliffe, Lewis não destruía o sobrenatural com explicações, e sua escrita auxiliou a estética gótica a se expandir ainda mais. É claro que havia aqueles que escreviam aproveitando a onda de sucesso do gênero na Inglaterra e na Alemanha. Um desses autores, Charles Robert Maturin, colaborou enormemente para o gênero com *Melmoth, the Wanderer* (*Melmoth, o viajante*), publicado em 1807. Nesta história de horror, o autor incluiu elementos de medo espiritual e atingiu lugares ainda não alcançados pelo gênero. Sua obra marca a evolução do horror, o medo não é convencional, mas uma nuvem que paira constantemente sobre a humanidade (LOVECRAFT, 1973, p. 32).

No século XVIII, com a tradução para o francês de *As mil e uma noites*, houve, na Europa, um autor cujo gosto pelo humor foi misturado ao sobrenatural oriental, e tal autor é Beckford com sua obra *Vathek* (1786). Contudo, ele permaneceu sozinho nesta tendência (LOVECRAFT, 1973, p. 38). Os demais escritores permaneceram no tipo de história que Walpole escrevera. Dentre estes, podemos citar William Godwin em *St Leon*, obra com elementos estranhos; e em *Things as they are or The Adventures of Caleb Williams* (*As coisas como são ou As aventuras de Caleb Williams*), de 1794, obra que não contém elemento sobrenatural, mas que tem toques de horror autêntico³³. Foi sua filha, porém, que escreveu um dos clássicos da literatura de horror de todos os tempos. Mary Shelley escreveu *Frankenstein; or The Modern Prometheus* (1818) – *Frankenstein*, em português – durante uma reunião com Lord Byron, seu futuro marido e John Polidori – autor do conto “The Vampire” (“O vampiro”, 1819), que é considerado como marco inicial da literatura vampírica.

Outros autores também escreveram histórias contendo elementos estranhos e sobrenaturais. Em 1830, Scott publicou um compêndio sobre bruxaria e demonologia. Neste século há ainda Thomas Moore com *The epicurean, a Tale* (1827), em português, *O epicurista, um conto*³⁴ – obra com um tom de horror genuíno (LOVECRAFT, 1973, p. 40); “The Signalman” (“O sinaleiro”), de Charles Dickens (1866), que marca o surgimento da tendência psicológica, além de possuir elementos da escola gótica, neste momento em

³³ *Frankenstein* relata a história de um cientista que deseja criar vida a partir de corpos mortos utilizando a eletricidade. Ele consegue, mas não suporta conviver com aquele ser que criou e o abandona. O monstro, que não tem nome, não é aceito em lugar nenhum porque todos o consideram como uma aberração – ele é deformado, já que é composto de partes diferentes de corpos. O horror da história reside nas consequências dos atos de uma pessoa, especialmente ao tentar agir como um deus e criar vida de matéria inanimada, tanto que no título há a menção a Prometeu, um titã grego que roubou fogo dos deuses para dar à humanidade, e foi punido severamente por isso. Frankenstein e Prometeu partilham de um destino parecido – ambos são punidos, Prometeu por Zeus e Frankenstein por sua própria culpa, que acaba, por fim, acabando com sua vida.

³⁴ Tradução nossa.

declínio (LOVECRAFT, 1973, p. 41). Segundo Lovecraft, a tradição semi-gótica, romântica e quase-moral continuou no século XIX, com autores como Le Fanu, Sir Arthur Conan Doyle, Robert Louis Stevenson, entre outros, e pode ser dito que continuou até o século XX e XXI. Durante o século XIX, pode-se mencionar Emily Brontë com sua obra *Wuthering Heights* (*O morro dos ventos uivantes*), publicado em 1847, que conta a história de dois jovens amantes, mas que conta com o sobrenatural (LOVECRAFT, 1973, pp. 42-44).

É possível observar que as ilhas britânicas mostraram um grande desenvolvimento da literatura de horror. No restante do continente europeu também houve autores que se inseriam na literatura de horror³⁵. Na Alemanha, houve a produção de algumas obras no gênero fantástico, *Undine*³⁶ (1814), de Friedrich Heinrich Karl, considerado como um clássico alemão; *The amber witch* (*Bruxa âmbar*, 1839), de Wilhelm Meinhold, um conto sobre uma mulher injustamente acusada de bruxaria; e *The sorcerer's apprentice*³⁷ (*O aprendiz de feiticeiro*, 1927) de Hanns Heinz Ewers são alguns exemplos. Um escritor bastante conhecido deste país é Hoffmann, e dele podemos citar o conto “O homem de areia”³⁸.

Na França, podem ser mencionados Victor Hugo, com *Hans of Iceland* (*Hans da Islândia*, 1823); Balzac, com *The Wild Ass's skin* (*A pele do burro selvagem*, 1831) obras que contêm um sobrenaturalismo, um meio para um fim humano. Porém, é com Théophile Gautier que o sobrenatural ganha espaço na França. Gautier criou um mundo irreal autêntico, capturou a alma egípcia do horror (LOVECRAFT, 1973, p. 48). De sua autoria, “La morte amoureuse” (“A morte amorosa”, 1836), é um conto vampiresco que será tratado com mais detalhe em outro capítulo.

³⁵ De acordo com Lovecraft, que cita apenas aqueles cujas obras são mais conhecidas no campo da literatura de horror (1973, p. 45-51)

³⁶ Undine é a filha de um príncipe das águas. Seu pai a troca por uma menina humana de forma que Undine possa ter uma alma humana ao casar-se com um ser humano. Undine casa-se, mas, com o tempo, seu marido se cansa da vida sobrenatural da esposa e acaba apaixonando-se pela menina que fora trocada na infância por Undine. (LOVECRAFT, 1973, p. 45-46)

³⁷ Lovecraft não diz muito a respeito desta obra, apenas que seu autor possuía um conhecimento efetivo da psicologia moderna (1973, p. 47).

³⁸ Conto que narra a história de um homem que relembra uma história que seu pai lhe contava quando criança – a do Homem de Areia que pegava crianças que não iam para a cama e as levava embora para a lua, para alimentar seus filhos. Um dia, este homem quando criança escondeu-se na sala de seu pai quando este estava supostamente recebendo o Homem de Areia, e a partir de então, relacionou o homem que visitava seu pai ao Homem de Areia, que seria responsável pela morte de seu pai. No futuro, este rapaz vê o Homem de Areia em um vendedor que bate à sua porta, e como este insiste muito, acaba comprando um binóculo, com o qual vê uma boneca, mas a toma por humana e se apaixonou por ela. O conto acaba com o rapaz sendo levado a um manicômio e por fim, se joga de uma torre e morre.

Durante este século, outros artistas se focaram nos elementos de anormalidade do pensamento e do instinto humanos, e nem tanto no sobrenatural, como por exemplo, Charles Baudelaire. Por outro lado, há aqueles que se originaram nos “poços negros da irrealidade cósmica” - “the night-black Wells of cosmic unreality” (LOVECRAFT, 1973, p. 48) – como, por exemplo, Prosper Mérimée com sua “Vênus de Ille” (“A Vênus de Ille”, 1837), história que retoma a noiva-estátua, tema que também foi utilizado por Thomas Moore em “The Ring” (“O anel”, 1819). Ainda neste século, podemos falar sobre Guy de Maupassant, autor de “O horla” (1886), conto que aborda o advento de um ser invisível que se alimenta de leite, de água e influencia a mente humana, e que parece ser um representante de um ser ou organismo extraterrestre que vem subjugar a Terra (1973, p. 49)³⁹.

Contudo, de acordo com Lovecraft, é a Edgar Allan Poe⁴⁰ que se deve o estudo final e aperfeiçoado da história de horror, diz ele que “it would be hard for any mature and reflexive critic to deny the tremendous value of his work and the persuasive potency of his mind as na opener of artistic vistas.”⁴¹ (LOVECRAFT, 1973, p. 52). Para Poe, a função da expressão criativa era expressar e interpretar os eventos e sensações da forma como eles são e o autor é um cronista detalhista, não um professor ou um vendedor de opinião (1973, p. 53). Ele acreditava que a vida e os acontecimentos dela são materiais para o escritor, e que, diferentemente de outros escritores, estes acontecimentos tendem mais para a tristeza e dor do que para a felicidade e o prazer. Em Poe é possível encontrar uma malignidade convincente que estabelece um novo realismo à literatura de horror; um estudo da mente humana – considerado como o conhecimento das verdadeiras fontes de terror – ao invés dos usos da ficção gótica que podem ser encontrados em outros escritores.

Poe escrevia histórias de horror puro e histórias de lógica e raciocínio, estas precursoras das histórias de detetives modernas (LOVECRAFT, 1973, p. 55). Escrevia também histórias com tons grotescos e outras de desvios do padrão de comportamento humano, estas inspiravam terror, mas sem elementos estranhos ou sobrenaturais. Alguns exemplos de histórias sobrenaturais de Poe são “MS. Found in a bottle” (“Ms. Encontrada em uma garrafa” – 1833), “The facts in the case of M. Valdemar” (1845), *Narrative of A. Gordon*

³⁹ “Apresentado na forma de diário, o narrador descreve, em datas sucessivas, o aumento gradual de sua obsessão e a intensificação daquilo que pode ser a atividade de um ser sobrenatural ou a manifestação de sua loucura crescente.” (ARGEL; NETO, 2008, p. 190)

⁴⁰ Lovecraft dedica um capítulo inteiro de seu estudo a este escritor, assinalando características de seus escritos e o modo como Poe diferenciava dos outros escritores de sua época e anteriores a ele (1973, p. 52-59).

⁴¹ “seria difícil para qualquer crítico maduro e reflexivo negar o tremendo valor de sua obra e a potência persuasiva de sua mente como alguém que abre vias artísticas.” (Tradução nossa)

Pym (*Narrativa de A. Gordon Pym* – 1838) e “Metzengerstein” (1832), histórias que contêm elementos que tornaram Poe uma espécie de “divindade” na literatura de horror, uma vez que apresentam ambientes sinistros, com névoas, escuros, personagens desconhecidos, monstruosos, misteriosos, profecias, entre outros. De acordo com Lovecraft, Poe compreendia bem a psicologia do medo e a aplicava em suas histórias (1973, p. 58), o que as tornaram ícones da literatura do sobrenatural e do estranho, tratam-se de textos que ainda causam apreensão e medo em seus leitores. Uma narrativa muito conhecida e estudada de Poe é “A queda da Casa de Usher” (1928) – uma narrativa que, embora apresente elementos que pareçam sobrenaturais, no final da narrativa, esses elementos acabam por ser explicados racionalmente, mas isso não destrói o clima de suspense e de horror que o conto carrega.

Muito poderia ser dito ainda de Poe, e embora não seja um dos objetivos deste capítulo, cabe aqui ainda dizer algumas coisas mais. Poe, nascido nos Estados Unidos, é considerado por Lovecraft como fruto de uma herança vinda da Europa adicionada ao folclore, às lendas de seu próprio território⁴². Outra escola, porém, surgiu no mesmo território, na América, e seu representante foi Nathaniel Hawthorne⁴³, em quem não se podem encontrar alguns traços de Poe, como a violência e a malignidade cósmica, mas em quem podem ser encontradas menções do sobrenatural, embora não seja este o elemento principal de seus escritos. Um exemplo de obra escrita por este autor é *House of the seven gables* (*A casa das sete torres*, 1851). No romance, um bruxo de nome Matthew Maule é condenado pelo Coronel Pyncheon e enforcado. O filho do bruxo concorda em construir uma casa para o Coronel, que morre misteriosamente quando a casa fica pronta. A partir de então, coisas misteriosas acontecem na casa, que parece carregar uma maldição que só se encerraria com o casamento de Phoebe, da família do Coronel, com o último dos descendentes de Maule (LOVECRAFT, 1973, p. 63-65). Hawthorne, porém, não explicita o terror, ele o mantém ao fundo, mencionando apenas alguns elementos que servem para manter o tom de horror da história (LOVECRAFT, 1973, p. 65).

⁴² É interessante observar que em sua origem, havia, nas colônias norte-americanas, um sentimento de interesse espiritual e teológico dos colonos misturado à natureza estranha e proibitiva do cenário em que se encontravam (LOVECRAFT, 1973, p. 60). Esta herança, de acordo com Lovecraft, pode ser observada nos contos de Poe.

⁴³ Nathaniel Hawthorne (1804-1864), norte-americano, autor de *The scarlet letter* (*A letra escarlata*), publicado em 1850. Nascido em Salém, suas histórias refletem também a realidade puritana, os castigos para quem não cumprisse os princípios puritanos, além da caça às bruxas.

Este sobrenatural velado, não explícito, morreu com Hawthorne. Foi o espírito de Poe que prevaleceu e teve discípulos⁴⁴, como Fitz-James O'Brien, que escreveu "What was it?" ("O que foi isso?", 1859), uma história que já continha a personagem invisível presente posteriormente também em "O horla" de Maupassant. Outros escritores norte-americanos que podemos mencionar são Ambrose Bierce, que escreveu contos de horror físico e psicológico⁴⁵ dentro da natureza, histórias contendo o sobrenatural maligno, como *The death of Halpin Frayser* (*A morte de Halpin Frayser*, 1981) e "The damned thing" ("O objeto amaldiçoado", 1894); F. Marion Crawford, que escreveu "For the blood is life" ("Porque o sangue é vida", 1905), história com elementos vampirescos; Clark Ashton Smith, que em uma de suas histórias, escreveu sobre a Averoigne medieval, na França, utilizando também elementos vampirescos nesta história. De acordo com Lovecraft, é na obra *The Double shadow and other fantasies* (*A sombra dupla e outras fantasias*, 1933) que podem ser encontradas as melhores obras deste autor.

Voltando às ilhas britânicas, Lovecraft aborda alguns escritores desta literatura de horror, como por exemplo, Rudyard Kipling, autor de *The phantom Rickshaw* (*O fantasma Rickshaw*, 1888) e "The Mark of the beast" ("A marca da besta", 1887); Oscar Wilde, autor de *The Picture of Dorian Grey* (*O retrato de Dorian Grey*, 1890), uma obra que trata do envelhecimento de uma obra de arte que retrata Dorian Grey. O homem Dorian não envelhece, mas sim sua imagem no quadro, enquanto o próprio Dorian vive uma vida de decadência moral (1973, p. 77). Outro escritor mencionado é Matthew Phipps Shiel, autor de "Xelucha" (1896) e *The house of sounds* (*A casa dos sons*, 1911). Mais conhecido, porém, é Bram Stoker com sua obra *Drácula*. Publicada no final do século XIX (1897), a obra relata a história de um vampiro habitante de um castelo nos montes Cárpatos que decide ir para a Inglaterra e criar novos vampiros. Esta obra tem um espaço maior nesta dissertação, não sendo necessário estender-se aqui sobre ela, o que vale dizer aqui é que este romance teve muitos seguidores, entre eles um escritor que tratou da superstição dos lobisomens – Gerald Biss com *The door of the Unreal* (*A porta do irreal*, 1920). Walter de La Mare, outro escritor das ilhas britânicas, autor de "Seaton's aunt" ("A tia de Seaton", 1923, publicado junto com outros contos em *The Riddle and other stories – O enigma e outras histórias*), história também com elementos vampirescos (LOVECRAFT, 1973, p. 80), trabalha o medo, mas este

⁴⁴ Esses discípulos são mencionados brevemente por Lovecraft nas páginas 66-75 (1973). Embora parte de um estudo interessante, não é necessário detalhar cada escritor, uma vez que não se trata do objetivo desta dissertação.

⁴⁵ Lovecraft estabelece esta referência em sua obra (1973).

não é seu elemento dominante, ele parece se interessar mais pelas sutilezas de caráter envolvidas na história. Outros escritores que abordaram o “estranho” foram Sir Arthur Conan Doyle, H. G. Wells, Hugh Walpole e John Metcalfe; além da trilogia de William Hodgson com as obras *The boats of the Glen Carrig* (*Os barcos de Glen Carrig*, 1907), *The house on the borderland* (*A casa na terra fronteira*, 1908) e *The ghost pirates* (*Os piratas fantasmas*, 1909).

Cabe mencionar brevemente a Irlanda, local onde sempre existiram histórias de fantasmas e de fadas, histórias que contêm horror de verdade e que tiveram seus representantes, como William Butler Yeats⁴⁶, que teve obras originais, mas que também soube codificar e utilizar as antigas lendas irlandesas em suas obras (LOVECRAFT, 1973, p. 85-86).

Sobre os tempos modernos, Lovecraft assinala que,

The best horror-tales of today, profiting by the long evolution of the type, possess a naturalness, convincingness, artistic smoothness, and skillful intensity of appeal quite beyond comparison with anything in the Gothic work of a century or more ago. (LOVECRAFT, 1973, p. 87)⁴⁷

A herança dos escritores modernos, herança que compreende a habilidade, os elementos, a forma de escrever, os tornaram mais eficientes e mais profundos em seu tratamento do sobrenatural e do horror em suas histórias (LOVECRAFT, 1973, p. 87). Um dos principais representantes desta época recente é Arthur Machen⁴⁸, que utiliza elementos de horror e medo de modo bem realista. Algumas de suas obras que podemos citar são: *Chronicles of Clemendy* (*Crônicas de Clemendy*, 1888), *The Hill of dreams* (*A colina dos sonhos*, 1907), que contém um tom galês próprio do autor, que continha em si um mistério medieval e uma herança celta. Uma das obras de horror mais famosas de Machen é *The great god Pan* (*O grande deus Pan*, 1894), que conta a história de uma jovem que sofre uma cirurgia cerebral e depois consegue ver divindades (1973, p. 89-90). Esta jovem, que morreu um ano depois da cirurgia, tem uma filha e esta retorna em épocas posteriores sob diversos

⁴⁶ Nascido em Dublin, na Irlanda, em 1865, envolveu-se com um movimento que ocorria na Irlanda contra as influências culturais da Inglaterra vitoriana – tal movimento voltava-se para a cultura celta irlandesa e procurava reavivar esta herança na Irlanda.

⁴⁷ “Atualmente, os melhores contos de horror, beneficiando-se da longa evolução do gênero, mostra uma naturalidade, um convencimento, uma suavidade artística e uma habilidosa intensidade de apelo muito além da comparação com qualquer obra gótica de um século ou mais atrás.” (Tradução nossa)

⁴⁸ Lovecraft aborda este escritor de maneira mais detalhada em sua obra, tratando de cada obra assinalada com certo nível de profundidade. Não é objetivo dessa dissertação estudar este autor e suas obras de modo tão específico, porém, é importante citá-lo como um dos principais escritores da literatura de horror dos tempos modernos segundo Lovecraft (1973, p. 88-95).

nomes. Machen publicou outras obras nas quais utiliza figuras espectrais, divindades e outros seres sobrenaturais em ambientes que retomam elementos celtas e medievais. Há, é claro, muito mais a se dizer sobre este autor, mas é importante que se dê espaço a outros escritores, que serão citados brevemente. Um deles é Algernon Blackwood, autor de narrativas como “The willows” (“Os salgueiros”, 1907; publicado posteriormente em *The Willows and other queer tales, Os salgueiros e outras histórias estranhas*, 1932), *Incredible adventures (Aventuras incríveis*, 1914) e *John Silence – Physician Extraordinary (John Silence – Físico extraordinário*, 1908). Nas narrativas deste autor, podem ser vistos a atmosfera do estranho, sábados profanos, rituais selvagens e até as Pirâmides do Egito como elementos do sobrenatural e do estranho em suas histórias de horror (1973, p. 97). Outro autor que pode ser mencionado é Edward John Moreton Drax Plunkett, que utilizou figuras espectrais, lendas e mitos europeus em suas obras, tais como *The book of Wonder (O livro do maravilhoso*, 1912), *A dreamer’s tale (A história de um sonhador*, 1910) e *The gods of the mountain (Os deuses da montanha*, peça encenada em 1911).

Há outros autores que Lovecraft aborda em sua obra. Foram citados apenas alguns para traçar um panorama de escritores da literatura de horror desde seu surgimento na literatura a partir da Idade Média até os tempos modernos de forma a auxiliar no que se propõe no próximo capítulo, que é abordar o gênero literário conhecido como fantasia e seus subgêneros, a saber, o fantástico e o maravilhoso⁴⁹.

⁴⁹ Há outros, como teremos a oportunidade de verificar, mas os subgêneros fantástico e maravilhoso são aqueles que são mais interessantes ao nosso trabalho.

4. O gênero Fantasia e seus limites

By its very nature, fantasy writing takes risks, stretches imagination to its breaking point, and effects hyperbole at every turn of the page. In contrast, all too often the criticism written on fantasy has fallen short, categorizing, classifying, compartmentalizing literature into division and subdivision, and arguing over whether the boxes into which these texts are crammed should be labeled ‘marvellous’ or ‘fabulous,’ ‘sword and travesty’ or ‘space opera,’ ‘myth’ or ‘faerie.’ (ARMITT, 2005, p.193)⁵⁰

É especialmente difícil classificar “fantasia”. De muitas facetas, este modo de escrever ficção abrange diversas narrativas por vezes tão diferentes que parece improvável que possam estar incluídas no que tem se tornado conhecido como ficção de fantasia – exemplos disso são as narrativas que se podem ser verificadas como inseridas no fantástico, no maravilhoso ou no estranho, que teremos a oportunidade de estudar. E mesmo sendo de difícil classificação, este gênero, como o denominamos aqui, é muito mais antigo do que o modo de escrever realista, uma vez que os próprios mitos e narrativas como as de Homero podem ser consideradas como ‘fantasia’: “Whether it be the gods of ancient Greece or the Yahweh of the Old Testament, writings of the gods typically employ narrative mode we would now call ‘fantasy’”⁵¹(ARMITT, 2005, p. 13).

Em sua obra, *Fantasy fiction: an introduction*, Lucie Armit্ত discute especialmente a questão do “go beyond” (“ir além”) que muitas obras, se não todas, que se inserem no gênero fantasia⁵² exploram: “fantasy sets up worlds that genuinely exist *beyond* the horizon, as

⁵⁰ “Por sua própria natureza, a fantasia corre riscos, estende a imaginação até seu limite, e executa hipérboles a cada página virada. Em contraste, com muita frequência a crítica escrita sobre a fantasia é escassa, classifica, categoriza e compartimentaliza a literatura em divisão e subdivisão, e discute se as caixas em que esses textos devem ser colocados devem ser rotuladas de ‘maravilhoso’ ou ‘fabuloso’, ‘justiça e paródia’ ou ‘ópera espacial’, ‘mito’ ou conto de fadas’.” (tradução nossa)

⁵¹ “Sejam os deuses da Grécia antiga ou o Yahweh do Antigo Testamento, as narrativas divinas empregam o modo narrativo que chamaríamos agora de ‘fantasia’” (tradução nossa)

⁵² “We have established fantasy, here, as the type of writing that questions what happens beyond the horizon, but in doing so we remain defined by that boundary, even in the act of crossing it. [...] Boundaries define what fantasy is, and genre is another form of boundary demarcation.” (ARMITT, 2005, p. 173) – “Estabelecemos fantasia, aqui, como o tipo de narrativa que questiona o que acontece além do horizonte, mas ao fazê-lo, permanecemos limitados por esta fronteira, mesmo no ato de cruzá-la. [...] As fronteiras definem o que é fantasia, e gênero é uma outra forma de demarcação de fronteira” (tradução nossa). Chamaremos fantasia nesta dissertação de “gênero” porque, embora tenha limites, é ainda mais amplo que o “fantástico” ou o “maravilhoso” – modos que fazem parte do gênero fantasia, de acordo com Rosemary Jackson, cuja abordagem sobre este assunto será tratada em breve.

opposed to those parts of our own world that are located beyond that line of sight but to which we might travel, given sufficient means”⁵³ (ARMITT, 2005, p. 8). Contos, ficção científica, utopias, romances como os livros da série Harry Potter, *O Senhor dos Anéis*, *As Crônicas de Nárnia* e histórias de fantasmas, entre outras narrativas, se inserem neste campo tão amplo que é a fantasia, e têm em comum essa exploração do que está além do horizonte, mundos desconhecidos, mundos que se tornam conhecidos através das nossas experiências sensoriais – mesmo que apenas através de sua leitura ou imagem na tela do cinema. Não é nosso objetivo explorar tão a fundo, como o faz Armitt, essas obras que se inserem no gênero fantasia, mas explorar alguns elementos desenvolvidos pela autora.

Conforme já mencionado, os feitos dos deuses e heróis da Antiguidade podem ser considerados como narrativas de fantasia e, além deles, os escritos do Antigo Testamento. Outras narrativas que podem ser inseridas em ‘fantasia cristã’ são a obra de John Bunyan, *O Peregrino*, além da série de C. S. Lewis, *As Crônicas de Nárnia*, e de Tolkien, *O Senhor dos Anéis* e *O Silmarillion*, embora na obra de Tolkien, a influência cristã seja mais velada que nas outras citadas.

Além da ‘fantasia cristã’, há outras, e todas aquelas citadas por Armitt exploram o que está além do mundo conhecido, um mundo “secundário”, de acordo com a nomenclatura de Tolkien, que exploraremos em breve. Dentre as narrativas que se inserem no gênero fantasia, Armitt reconhece subgêneros, um deles, o ‘nonsense’ presente na obra de Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, além de características arquetípicas da fantasia⁵⁴, como animais que falam, criaturas místicas, espaços que pertencem mais ao sonho do que à realidade, entre outras que podem ser verificadas em outras narrativas do gênero fantasia. Alice, na obra em questão, vai além do mundo conhecido e bem organizado da Inglaterra vitoriana para um mundo em que nada faz sentido – um gato que desaparece, um chá no qual ela não consegue realmente tomar chá, um coelho sempre atrasado, entre outros.

⁵³ “a fantasia estabelece mundos que existem genuinamente *além* do horizonte, opostas àquelas partes do nosso próprio mundo que estão localizadas além da linha de visão, mas para as quais podemos viajar se tivermos meios suficientes.” (tradução nossa)

⁵⁴ “In addition, the world into which the reader is immersed in each case [*Alice’s adventures in wonderland* e *Through the looking glass*] is structured using certain archetypical fantasy ‘features’ (dreamscapes, talking animals, mythical creatures, a magic mirror) combined with the characters and lexicon of nonsense literature.” (ARMITT, 2005, p. 48) – “Além disso, o mundo no qual o leitor é inserido em cada caso [*Alice’s adventures in Wonderland* e *Through the looking glass*] é estruturado utilizando certas ‘características’ arquetípicas da fantasia (cenários de sonhos, animais que falam, criaturas míticas, espelho mágico) combinadas às características e léxico da literatura do ‘nonsense’.” (tradução nossa). Estes arquétipos da fantasia mencionados podem ser verificados em outras narrativas que a autora considera como inseridos no gênero fantasia. Por exemplo, encontramos o espelho mágico em séries como *O Senhor dos Anéis* e os livros *Harry Potter*.

Armitt ainda discute mais longamente a questão do nonsense, assinalando suas negociações com os limites – porque a fantasia negocia com os limites, vai além dele. Contudo, essa discussão seria muito longa para esta dissertação. Passemos, portanto, às outras obras que a autora compreende como constituintes do gênero fantasia.

Além do ‘nonsense’, podemos verificar, por meio da obra de Armitt, que outros subgêneros existem dentro da fantasia, a saber, a utopia, a cartografia⁵⁵, as narrativas de viagens, a ficção científica, narrativas míticas, fábulas, alegorias e o gótico, entre outros (ARMITT, 2005, p. 1). Estes subgêneros lidam com a questão das fronteiras, do “ir além” próprio às narrativas do gênero fantasia de acordo com Armitt:

In that semantic impulse to reach beyond the horizon, we are instantly in the world of fantasy and, in so being, it is no surprise that the majority of subsequent utopias (if not More’s itself) are written employing the trappings of fantasy. (ARMITT, 2005, p. 114)⁵⁶

Em *Utopia*, de Thomas More, é possível ler sobre uma ilha à qual chegam dois viajantes. Tal ilha é “perfeita”, autosustentável, mas seus limites não são claros, “utopias in general (like the horizon) struggle to maintain their boundaries”⁵⁷ (ARMITT, 2005, p. 117). Outras narrativas demonstram também essa busca por um lugar perfeito, mas elas também mostram que não é possível ficar ali para sempre, o retorno para casa é inevitável.

Este retorno é verificável também nas narrativas de viagens. Podemos citar três obras que se encaixam neste tipo de narrativa: *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien; *As Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis; e a série de J. K. Rowling, *Harry Potter*. Nestas obras, podemos ler sobre personagens que saem de seu contexto comum, partem em viagens, missões, até mesmo escolas de magia, para depois retornarem para casa. Outras narrativas de viagens também incluem cartografia, como *Gulliver’s travels*, e ficção científica, como *Time Machine*.

Embora estas narrativas do gênero fantasia sejam interessantes, um estudo prolongado delas nos desviaria de nosso objetivo nesta dissertação uma vez que o tema que nos interessa é a análise da construção ficcional da obra de Stephenie Meyer, e não uma longa discussão

⁵⁵ Armitt reserva uma seção em um capítulo de sua obra para falar da importância que os mapas desempenham em algumas narrativas do gênero fantasia. Ela discorre sobre o uso de mapas feitos por Tolkien em sua obra *O Senhor dos Anéis* e a importância que o próprio autor dava para estes mapas mesmo durante sua narrativa. (2005, p. 58)

⁵⁶ “Nesse impulso semântico para chegar além do horizonte, estamos instantaneamente no mundo da fantasia e, por estarmos ali, não é surpreendente que a maioria das utopias subsequentes (inclusive a de More) são escritas empregando aparatos da fantasia.” (tradução nossa)

⁵⁷ “utopias em geral (como o horizonte) lutam para manter suas fronteiras” (tradução nossa)

teórica sobre os limites do gênero fantasia. O que é interessante observar a partir das leituras do estudo de Lucie Armitt é que as narrativas do gênero fantasia buscam ir além dos limites (“go beyond”), ir além do mundo conhecido e familiar para outros mundos, outras “realidades”. A narrativa de fantasia negocia com os limites e os ultrapassa (ARMITT, 2005, p. 8, 51).

É interessante, neste ponto, abrir um parêntesis e lembrar as divisões que Todorov faz em sua obra *Introdução à literatura fantástica* quando trata do maravilhoso. “Para delimitar exatamente o maravilhoso puro, convém dele afastar numerosos tipos de narrativa, onde o sobrenatural recebe ainda certa justificação.” (TODOROV, 2008, p. 60) A primeira dessas narrativas é o *maravilhoso hiperbólico*, ou seja, aquele em que os acontecimentos são exagerados, e não tanto sobrenaturais, como em *As mil e uma noites*. A segunda narrativa é o *maravilhoso exótico*, ou seja, aquele em que os eventos sobrenaturais ocorrem em lugares que o receptor implícito não conhece, e por isso, não tem como duvidar deles. Como exemplo deste tipo de maravilhoso, Todorov nos oferece A segunda viagem de Sindbad, e poderíamos inferir, a partir disso, que a narrativa de Gulliver poderia ser inserida neste tipo de maravilhoso, pois se passa em locais não conhecidos pela humanidade, então, não haveria possibilidade de questionar os eventos ocorridos ali. A terceira dessas narrativas é o maravilhoso instrumental, isto é, aquele em que figuram aparelhos considerados impossíveis na época em que a narrativa é escrita, mas são possíveis em um futuro, distante ou não. Finalmente, a quarta dessas narrativas é o maravilhoso científico, ou a *science-fiction*, aquelas narrativas em que o sobrenatural é explicado por leis da ciência que ainda não são realidade (e podem nunca ser) no mundo em que tal narrativa foi escrita. Para Todorov, o maravilhoso puro é aquele que não explica racionalmente o sobrenatural, ele é simplesmente aceito (TODOROV, 2008, p.63). É interessante que o autor não se aprofunda neste assunto, e a leitura deixa a impressão de haver algo solto em sua rede estruturada do assunto a que ele se propõe. Contudo, mesmo que pareça incompleta a este respeito, sua análise não parece se propor a um estudo mais profundo do maravilhoso, e sim do fantástico – o que explicaria esta impressão de que falta algo.

Há alguns aspectos do gênero fantasia que discutiremos posteriormente, como as contribuições de Tolkien em seu ensaio teórico “On fairy stories”, e as contribuições de Todorov e Filipe Furtado sobre o fantástico. Neste momento, é importante abordar a contribuição de outra autora sobre este tipo de literatura. Rosemary Jackson em sua obra

*Fantasy: the literature of subversion*⁵⁸, aborda este gênero sob seu aspecto subversivo. Apenas uma observação antes de prosseguirmos, tanto Lucie Armitt quanto Rosemary Jackson partem do termo “fantasia” como termo mais amplo – como já foi possível verificar com Armitt anteriormente – e em seguida tratam de outras formas narrativas que estão inseridas naquilo que definem como gênero fantasia.

“As a perennial literary mode, fantasy can be traced back to ancient myths, legends, folklore, carnival art. But its more immediate roots lie in that literature of unreason and terror which has been designated as ‘Gothic’”⁵⁹(JACKSON, 1981, p. 95). Em outras palavras, mesmo que o gênero que denominamos aqui como ‘fantasia’ exista há muito mais tempo, suas raízes literárias apresentam-se com o surgimento do estilo gótico – aquele que trouxe consigo os castelos escuros, com calabouços e masmorras que encontramos, por exemplo, em Horace Walpole.

Anteriormente, estudamos a literatura do sobrenatural, que podemos considerar como o ponto de maior desenvolvimento do gênero fantasia, uma vez que as obras apresentadas se inserem neste tipo de literatura que aborda temas transcendentais, subversivos, trazendo à tona, muitas vezes através de seres sobrenaturais, questões que eram (e talvez ainda sejam) tabus das sociedades em que estas narrativas surgiram e se multiplicaram. Esta função da fantasia também foi abordada por Todorov quando estuda o fantástico em sua obra *Introdução à literatura fantástica*, à qual nos voltaremos com alguma frequência com o objetivo de abordar alguns elementos do fantástico, uma das ramificações, por assim dizer, do gênero fantasia, de acordo com Jackson (1981, p. 7). Tratemos, então, da fantasia enquanto gênero que parece ser tão definível, mas que ao mesmo tempo escapa de nossas mãos como areia.

Embora na aparência os textos não estejam vinculados ao mundo mais corriqueiro e cotidiano, histórico, o gênero fantasia também é produzido dentro de um contexto social e pode ser percebido como reflexo deste. Portanto, as narrativas deste gênero refletem esta ordem social, mesmo que o faça de modo a subvertê-la, trazer à luz aquilo que a sociedade insiste em esconder pois não são tabus, como o incesto, por exemplo. Este tipo de literatura, segundo Jackson, é uma literatura de desejo, ela busca “that which is experienced as absence

⁵⁸ Obra publicada pela Methuen & Co. em 1981. Na época em que escreveu esta obra, Rosemary Jackson lecionava ‘American and English Studies’ na Universidade de East Anglia, na Inglaterra.

⁵⁹ “Como gênero literário perene, a fantasia pode ser localizada nos mitos antigos, lendas, folclore, arte carnavalesca. Porém, suas raízes mais imediatas estão na literatura da não-razão e de terror que foi definida como ‘gótico’.” (tradução nossa)

and loss”⁶⁰ (JACKSON, 1981, p. 3), e pode ser expressa de duas maneiras: ela pode falar sobre, ou seja, manifestar ou mostrar o desejo; e pode expulsar o desejo, isto é, se livrar dele pela força. Algumas vezes, uma narrativa deste gênero pode expressar-se das duas formas ao mesmo tempo: ela ‘se livra’ de alguma coisa ao ‘dizê-la’, um tipo de experiência vicária (JACKSON, 1981, p. 4).

É importante salientar que a fantasia moderna, de acordo com Jackson, tem suas raízes nos mitos antigos, no misticismo, no folclore, nos contos de fadas e no romance, conforme já assinalado brevemente, mas o ponto de partida para as obras, por assim dizer, foi o século XVIII, coincidindo com o início da industrialização no mundo ocidental. A partir deste período, as fantasias produzidas neste contexto de economia capitalista revelam alguns efeitos psicológicos debilitantes da cultura que se tornava cada vez mais materialista (JACKSON, 1981, p. 4). Este é um dos sentidos em que podemos afirmar que a literatura de fantasia nem sempre foi a mesma – conforme o mundo se industrializava, maior era a insatisfação e a busca por algo mais que pode ser vista refletida em narrativas pertencentes ao gênero fantasia⁶¹.

Portanto, tendo em vista os diferentes momentos históricos nos quais há narrativas do gênero fantasia, é possível concordar com Jackson quando ela diz que “fantasy is a literare mode from which a number of related genres emerge”⁶² (1981, p. 7). Ora, até este momento, temos chamado “fantasia” de “gênero”, e provavelmente não estamos longe de uma definição possível para fantasia, uma vez que até o momento, temos tido a oportunidade de demonstrar, “fantasia” pode ser considerada como algo muito abrangente e não se limita apenas às suas semelhanças (inclusive no nome) com o “fantástico”, considerado por Todorov como um gênero, mas por Jackson como um “modo”. Nesta dissertação, trataremos “fantasia” como um gênero, mesmo que tal classificação seja escorregadia, tenha ramificações, entre elas o “fantástico” e o “maravilhoso”, dois terrenos também importantes para podermos estudar a obra que é nosso objeto de estudo na dissertação⁶³.

⁶⁰ “aquilo que é sentido como ausência e perda” (tradução nossa).

⁶¹ O mesmo pode ser assinalado acerca das narrativas de vampiros. O vampiro literário passou por diversas modificações até ser cristalizado como mito literário em *Drácula*, de Bram Stoker – e estas mudanças ocorreram durante o século XIX, nos séculos XX e XXI, o vampiro literário sofreria outras mudanças, culminando no vampiro de Stephenie Meyer, que apesar das semelhanças com aquele do século XIX, se distancia dele em muitos aspectos – que estudaremos mais adiante.

⁶² “fantasia é um modo literário do qual surgem uma variedade de gêneros relacionados” (tradução nossa)

⁶³ Teremos a oportunidade de nos aprofundarmos no estudo da obra de Stephenie Meyer, *Twilight*, em breve, mas salientamos que a perspectiva de análise da obra desta autora apresenta características que a inserem tanto no fantástico quanto no maravilhoso, daí a classificarmos, nesta dissertação, como obra que se inclui no gênero fantasia.

A partir da “fantasia”, três tipos de narrativas se desenvolvem, a saber, o maravilhoso, no qual estão inclusos os contos de fadas e a ficção científica, o fantástico e os contos relacionados que tratam de estados psíquicos anormais, alucinações, etc. – o que Todorov denomina como “estranho”. Jackson trata principalmente da fantasia como uma literatura de subversão, embora ela também se apresente de outras maneiras. Esta subversão se manifesta de formas diferentes ao longo dos séculos e é interessante para esta dissertação no que se refere às narrativas que trazem a figura do vampiro, narrativas que surgiram com mais força durante o século XIX. Neste momento, é importante demonstrar um pouco da subversão abordada por Jackson para as narrativas do gênero fantasia.

“A fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility; it is the narrative result of transforming the condition contrary to fact into ‘fact’ itself”⁶⁴ (Irwin citado por Jackson, 1981, p. 14). O termo *menipeia*, gênero que rompeu com as demandas por realismo histórico ou probabilidade, um gênero que viola aquilo que é geralmente aceito, subverte as normas e abala a estabilidade da ordem social geralmente aceita, é definido por Bakhtin desta forma e, de acordo com Jackson, introduz as qualidades e funções do texto fantástico (1981, p. 15). Observe que, neste momento, o fantástico se tornou alvo do estudo de Jackson. Conforme mencionado anteriormente, trataremos o fantástico como pertencente ao gênero fantasia como um de seus modos possíveis.

Segundo Jackson, Bakhtin acreditava que *menipeia* estava conceitualmente relacionado à noção de carnaval. Ora, é importante lembrar que o carnaval é uma festa na qual o mundo fica ‘de cabeça para baixo’, ou seja, a ordem se inverte de aquilo que seria normalmente negado ou escondido na vida cotidiana é, durante esta festa, vivido às claras e por todos. Neste sentido, é possível dizer que as narrativas do gênero fantasia, assim como carnaval, trazem à luz aquilo que se esconde porque a sociedade não aceita como norma – caracterizando-se como uma subversão (também uma forma de romper limites) da ordem imposta pela sociedade ou classe dominante.

Esta forma de subversão aos poucos se move para longe da criação de outros mundos ou da inserção de seres e elementos sobrenaturais, estes presentes em praticamente todas as

⁶⁴ “Uma fantasia é uma história baseada e controlada por uma violação evidente daquilo que é geralmente aceito como possibilidade; é a narrativa que resulta da transformação da condição contrária ao fato no próprio ‘fato’.” (tradução nossa)

narrativas góticas em seu início, aproximando-se da apresentação do mundo natural de uma forma estranha e invertida, alguma ‘outra’ coisa, mas ainda dentro dos limites deste mundo:

In a secularized culture, desire for otherness is not displaced into alternative regions of heaven or hell, but is directed towards the absent areas of this world, transforming it into something ‘other’ than the familiar, comfortable one. Instead of an alternative order, it creates ‘alterity’, this world re-placed and dis-located (JACKSON, 1981, p. 19).⁶⁵

Houve uma transição gradual do maravilhoso para o estranho, com o que pode ser denominado como o apogeu do fantástico durante o século XIX. Este fantástico, contudo, não pode ser apenas considerado como um no qual elementos aparentemente sobrenaturais se instalam na narrativa – pelo contrário, este fantástico traz consigo a origem do que causa estranhamento dentro do próprio ‘eu’. Como aconteceu esta mudança e, mais importante, quais seriam as possíveis razões para esta mudança gradual dentro do gênero fantasia?

Em grande parte, esta mudança acompanhou as mudanças históricas e sociais no mundo dos séculos XVIII e XIX. Vale a pena lembrar que o mundo vivia uma industrialização nunca vista e um período em que a racionalidade era “o mais importante” – as coisas deveriam ser explicadas racionalmente, do contrário, seriam descartadas como produto da imaginação e até mesmo “crendices”. Com o desenvolvimento do mundo capitalista e da industrialização, os aspectos mais recônditos da mente humana – seus medos, fobias, crenças – foram sendo deixados de lado ou mal explicados. O mundo agora se iluminava pela razão – estes aspectos não racionais da vida humana não se encaixavam naquela sociedade. Neste contexto, a fantasia se manifesta como gênero de subversão pois traz à tona aquilo que a sociedade industrializada e capitalista ocidental havia enterrado bem fundo por não se encaixar em uma sociedade iluminada.

⁶⁵ “Em uma cultura secularizada, o desejo pelo outro não é exibido em regiões alternativas do céu ou do inferno, mas está direcionado às áreas ausentes deste mundo, transformando-o em algo ‘diferente’ do mundo familiar e confortável. Ao invés de uma ordem alternativa, cria-se ‘alteridade’, este mundo re-colocado e des-locado.” (tradução nossa)

4.1. Primeiro limite da fantasia: o fantástico

É importante, a partir de agora, nos voltarmos à fantasia e abordar os modos que ele apresenta: o maravilhoso, o fantástico e o estranho. Para definir o fantástico utilizaremos a definição de Todorov, que é partilhada também por Filipe Furtado em sua obra *A construção do fantástico na narrativa*. Tratamos “fantasia” como o termo mais abrangente no qual “fantástico”, “estranho” e “maravilhoso” se inserem e compartilham características. Outro motivo por essa opção do uso do termo está assinalado pelo que a própria Jackson fala acerca das origens de “fantasy” – em mitos, folclores e romances, entre outros. Ora, mesmo não pertencendo tanto ao âmbito do fantástico conforme o descreveremos a seguir, muitos romances atuais e de décadas passadas se encaixam no tipo de literatura que definimos como fantasia – é o caso do romance objeto de estudo desta dissertação. Finalmente, a afirmação de Jackson torna-se nossa justificativa pela nomenclatura: “It is perhaps more helpful to define the fantastic as a literary *mode* rather than a genre”⁶⁶ (1981, p. 32).

Antes de definir estes três modos em que o gênero fantasia aparece, é importante deixar claro que embora as características sejam muitas e tenhamos o objetivo de apresentá-las em sua totalidade, nosso foco nesta dissertação se voltará para as características observáveis na obra de estudo dessa dissertação, o romance de Stephenie Meyer, *Twilight*.

O primeiro dos modos que abordamos é o fantástico. De acordo com Jackson:

Fantastic narratives [...] pull the reader from the apparent familiarity and security of the known and everyday world into something more strange, into a world whose improbabilities are closer to the realm normally associated with the marvellous. [...] The instability of the narrative is at the centre of the fantastic as a mode” (JACKSON, 1981, p. 34)⁶⁷

Esta definição se assemelha muito às definições de Todorov e Furtado quanto às narrativas fantásticas. Observe:

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo natural. (TODOROV, 2008, p. 30)

⁶⁶ “talvez seja mais útil definir o fantástico como um *modo* literário, não como um gênero” (tradução nossa)

⁶⁷ “Narrativas fantásticas [...] puxam o leitor da aparente familiaridade e segurança do mundo conhecido e cotidiano para algo mais estranho, em um mundo cujas improbabilidades estão mais próximas do reino normalmente associado ao maravilhoso. [...] A instabilidade da narrativa está no centro do fantástico como modo.” (tradução nossa)

No caso de outro teórico, Filipe Furtado, observamos a seguinte definição:

a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. (FURTADO, 1980, p. 36)

Podemos observar duas características comuns: primeiramente, a apresentação de um mundo com características absolutamente plausíveis e semelhantes ao cotidiano. Em segundo lugar, podemos observar que há hesitação, ou ambiguidade, diante de um acontecimento que não parece possível acontecer no mundo plausível apresentado. O fantástico se define principalmente por essa capacidade de manter o acontecimento ou elemento sempre pairando entre uma explicação racional e uma explicação sobrenatural, nunca tomando um dos lados, mas permanecendo ali, entre as duas.

Observemos brevemente os romances que são nosso alvo de estudo, a série *Twilight*. Por se tratarem de romances longos, defini-los apenas como pertencentes ao fantástico seria tanto limitar o texto quanto errar o centro do alvo. Há momentos da obra que podem ser definidos como fantásticos, e há momentos em que o texto pode ser mais bem explicado tendo em mente as características do maravilhoso. Acerca deste último, trataremos posteriormente. Neste momento, tratemos dos aspectos do fantástico que podem ser observados na obra.

Em primeiro lugar, Bella, a protagonista, se encontra em um mundo que é “exatamente o nosso”, como Todorov assinala. “My mother drove me to the airport with the windows rolled down.” (MEYER, 2005, p. 3) A narrativa se inicia dessa maneira, as palavras “aeroporto” e “janelas” são bem conhecidas e bem atuais, demonstrando, embora não apenas elas, que a narrativa se insere em um contexto que julgaríamos normal e pertencente à nossa realidade. Neste mundo familiar, porém, ocorrem eventos que aparentemente não têm explicação racional:

Edward Cullen was standing four cars down from me, staring at me in horror. His face stood out from a sea of faces, all frozen in the same mask of shock. But of more immediate importance was the dark blue van that was skidding, tires locked and squealing against the brakes, spinning wildly across the ice of the parking lot. It was going to hit the back corner of my truck, and I was standing between them. I didn't even have time to close my eyes. Just before I heard the shattering crunch of the van folding around the truck bed, something hit me, hard, but not from the direction I was expecting. My head cracked against the icy blacktop, and I felt something solid and cold pinning me to the ground. I was lying on the pavement behind the tan car I parked next to. But I didn't have a chance to notice anything else, because the van was still coming. It had curled gratingly around the end of the truck and, still spinning and sliding, was about to collide with me *again*. An low oath made me aware that someone was with me, and the voice was impossible not to recognize. Two long, White hands shot out protectively in front of me, and the van shuddered to a stop a foot from my face, the large hands fitting providentially into a deep dent in the side of the van's body. Then his hands

moved so fast they blurred. One was suddenly gripping under the body of the van, and something was dragging me, swinging my legs around like a rag's doll, till they hit the tire of the tan car. A groaning metallic thud hit my ears, and the van settled, glass popping, onto the asphalt – exactly where, a second ago, my legs had been. (MEYER, 2005, p. 56, grifo da autora)⁶⁸

Este acontecimento desperta em Bella uma dúvida quanto à natureza de Edward Cullen, que de forma tão incrível acabara de salvar sua vida. Contudo, embora a dúvida seja levantada, ela dura um espaço na narrativa muito curto – insuficiente para classificarmos toda a obra como fantástico e pararmos por aí. Bella age, a partir de então, como uma investigadora, ela coleta informações, compara os acontecimentos até chegar à conclusão de que não apenas Edward, mas toda a sua família, eram algo além do humano. Sobre este aspecto investigativo da obra, é necessário abrir um pequeno parêntesis e mencionar Todorov mais uma vez. Em sua obra, Todorov assinala que muitos textos fantásticos ou estranhos apresentam narradores que demonstram esse aspecto investigativo – muito parecidas com as que Bella faz durante os primeiros capítulos de *Twilight*, como inseridos no estranho, mesmo que existam possíveis explicações sobrenaturais:

O romance policial de mistério, onde se procura descobrir a identidade do culpado, é construído da seguinte maneira: há por um lado muitas soluções fáceis, à primeira vista tentadoras, mas que se revelam falsas uma após a outra; por outro lado, há uma solução inteiramente inverossímil, à qual só se chegará no fim, e que se revelará a única verdadeira. Pode-se perceber já o que aproxima o romance policial do conto fantástico. (TODOROV, 2008, p. 55)

Todorov assinala que a proximidade entre as narrativas policiais de mistério e o fantástico existe devido a essa possível explicação sobrenatural – que ao final desses romances policiais é descartada, ou até mesmo nunca mencionada. No caso da obra de Meyer, podemos relacionar estes aspectos investigativos do estranho à investigação que Bella começa

⁶⁸ “Edward Cullen estava parado a quatro carros de mim, olhando-me apavorado. Sua face se destacava do mar de rostos, todos paralisados na mesma máscara de choque. Mas de importância mais imediata foi a van azul-escura que tinha derrapado, travado os pneus e guinchado com os freios, rodando como louca pelo gelo do estacionamento. Ia bater na traseira da minha picape e eu estava parada entre os dois carros. Não tinha tempo nem de fechar os olhos. Pouco antes de ouvir o esmagar da van sendo amassada na caçamba da picape, alguma coisa me atingiu, mas não da direção que eu esperava. Minha cabeça bateu no asfalto gelado e senti uma coisa sólida e fria me prendendo no chão. Eu estava deitada atrás do carro caramelo estacionado ao lado do meu. Mas não tive a oportunidade de perceber mais nada, porque a van ainda vinha. Raspara com um rangido na traseira da picape e, ainda girando e derrapando, estava prestes a bater em mim *de novo*. Um palavrão baixo me deixou ciente de que alguém estava comigo e era impossível não reconhecer sua voz. Duas mãos longas e brancas se estenderam protetoras na minha frente e a van estremeceu até parar a trinta centímetros do meu rosto, as mãos grandes criando um providencial amassado na lateral da van. Depois as mãos mexeram-se com tal rapidez que pareciam um vulto. Uma estava repentinamente agarrada sob a van, e alguma coisa me arrastava, balançando minhas pernas como as de uma boneca de trapos, até que elas atingiram o pneu do carro caramelo. Um gemido metálico feriu meus ouvidos e a van parou, estourando o vidro, no asfalto – exatamente onde, um segundo antes, minhas pernas estiveram” (MEYER, *Crepúsculo*. p. 51-52).

a fazer, mas aos quais se dá uma explicação sobrenatural, o que afasta a narrativa do âmbito do estranho.

Podemos, então, fechar este parêntese e abordar algo importante à construção do fantástico se acordo com Furtado antes de prosseguirmos. Se relemos sua definição alguns parágrafos acima, verificaremos que ele menciona o termo “sobrenatural” que em um texto fantástico deve ser mantido sempre “à deriva”, no limite entre uma aceitação dele como parte integrante do mundo apresentado e a negação deste elemento e sua explicação racional.

Segundo Filipe Furtado, o fantástico em si tem como elemento absolutamente necessário o sobrenatural, que é sua temática. Inseridas nas narrativas sobrenaturais ou na literatura do sobrenatural têm-se as histórias de fantasmas – que são uma área importante do fantástico; as narrativas maravilhosas, ou gênero maravilhoso; e as narrativas misteriosas, o gênero estranho.

O fantástico de forma alguma evidencia uma infabilidade ou um hermetismo mais acentuados que os de qualquer outra modalidade da narrativa, pois se organiza a partir de elementos que são, de facto, comuns à quase totalidade dos textos literários. Além disso, embora o gênero possua, como se verá adiante, um elemento que se pode considerar seu exclusivo, tal traço só tem existência a partir da presença de outros que se conjugam para o originar. (FURTADO, 1980, p. 15)

Em outras palavras, o fantástico tem elementos que são comuns a outros gêneros literários e seu elemento exclusivo depende de outros para se manifestar. Por isso, Furtado não considera apenas a relevância deste elemento, e sim, uma série de elementos que, ao serem combinados, contribuem para o equilíbrio da narrativa fantástica.

O ponto comum entre textos que podem ser definidos como narrativas fantásticas é que há a introdução de fenômenos ou de seres inexplicáveis e aparentemente sobrenaturais. A primeira característica do surgimento do sobrenatural é delimitada, ou seja, este elemento aparece em um ambiente cotidiano e familiar. De forma a sustentar sua afirmação, Furtado cita Roger Callois e Louis Vax, ambos afirmam esta introdução no ambiente cotidiano, no mundo real, de um elemento sobrenatural (FURTADO, 1980, p. 19). Porém, embora este elemento seja indispensável ao fantástico, não é exclusivo dele. Os gêneros estranho e maravilhoso também se utilizam deste elemento. Fala-se, então, de “literatura do sobrenatural”, pois nela se tornam importantes os elementos metaempíricos.

Segundo Furtado, os elementos metaempíricos são uma fenomenologia que está além daquilo que é explicável, verificável, ou reconhecível segundo a experiência de uma

determinada pessoa/personagem, ou seja, tudo aquilo que acontece e que não é passível de explicação, que é alheio ao mundo real provavelmente devido a um erro de percepção ou ao desconhecimento (JACKSON, 1981). São eles chamados de: sobrenatural, extranatural, metanatural, insólito, alucinado – termos que são equivalentes segundo Furtado (1980, p. 21). Esta fenomenologia é um elemento temático dominante na narrativa fantástica.

Que a fenomenologia meta-empírica é sempre o elemento temático dominante da narrativa fantástica evidencia-se também no facto de as várias tentativas de sistematização dos temas do género até hoje levadas a cabo não passarem afinal de descrições mais ou menos elaboradas dos vários tipos de ocorrência extranatural que as obras encenam. (FURTADO, 1980, p. 21)

O elemento sobrenatural presente em obras do que se pode chamar de literatura do sobrenatural, já mencionado acima, não acontece apenas nos três gêneros inclusos nesta literatura, mas se expande além das fronteiras destes gêneros, apresentando tais elementos em suas narrativas, porém não com a importância que eles teriam na literatura do sobrenatural.

Furtado distingue entre dois tipos de sobrenatural: o negativo e o positivo. O sobrenatural positivo é comumente chamado também de Bem, enquanto o negativo é o conceito vulgar do Mal. O estabelecimento desta oposição, que ele chama de maniqueísta, é necessário para uma compreensão melhor do tipo de fenomenologia metaempírica que convém ao género. O tipo de sobrenatural que convém ao fantástico é o do Mal, pois através dele o mundo alucinante é completamente realizado, há o confronto com o natural aparente, a índole maléfica do sobrenatural. Mais uma vez, Furtado sustenta sua afirmação com citações de outros autores, como Loius Vax e Maurice Lévy, que acentuam o carácter negativo do elemento sobrenatural nas narrativas do género.

No fantástico e no estranho há a encenação do sobrenatural, este estabelece uma linha divisória entre estes gêneros e o maravilhoso. A manifestação insólita, sobrenatural, conduz a um desenlace nefasto às forças positivas da natureza conhecida (FURTADO, 1980, p. 24). No maravilhoso, o sobrenatural pode ser positivo ou negativo. O sobrenatural religioso, que pode ser negativo ou positivo, é aquele conjunto de fenômenos que são propostos pelas religiões como parte do mundo real. Outro elemento constituinte do fantástico é a possessão, isto é, o sobrenatural conduz sua vítima humana ao seu aniquilamento completo

Segundo Furtado, o sobrenatural positivo é desfavorável à criação do fantástico, uma vez que não é considerado como um elemento que transgride a ordem natural das coisas, e sim como um coadjuvante, um auxiliador decisivo no retorno da ordem e do equilíbrio no real. Quando seu uso é predominante, podendo ter também índole religiosa, remete ao género

maravilhoso. Se este sobrenatural também aparece em narrativas predominantemente negativas, elas têm a função de antagonizadoras, anulando ou diminuindo o impacto do sobrenatural negativo. Torna-se importante, então, assinalar que o elemento sobrenatural positivo traz consigo um risco ao equilíbrio do fantástico mencionado acima. Porém, mesmo uma divindade tida como positiva pode ser nefasta, como, por exemplo, ocorre em “A Vênus de Ille”, em que a deusa do amor é na realidade um demônio feminino em forma de estátua que mata seu amante.

Voltando às manifestações negativas do sobrenatural, Furtado afirma que o objetivo destas é a “posse plena de uma vítima humana, ainda que tal objectivo nem sempre seja alcançado” (FURTADO, 1980, p. 27). A possessão, torna-se, então, elemento fundamental do fantástico. Pode-se citar como exemplo *Drácula*, de Bram Stoker. Nesta narrativa, o ser sobrenatural maléfico vampiro quer apossar-se de suas vítimas, citamos aqui Mina Harker, a quem Drácula suga o sangue e lhe dá de beber do seu, de forma a possuí-la.

a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. (FURTADO, 1980, p. 36)

A construção da narrativa fantástica tem como primeira condição instaurar dentro de si a fenomenologia metaempírica de modo ambíguo e mantê-la assim até o final. Esta ambiguidade, contudo, não é um elemento anterior à narrativa fantástica, mas um fator que acontece nela e com ela, durante sua construção.

No caso da obra que é nosso objeto de estudo, conforme já assinalamos, este fenômeno ocorre, mas a duração da ambigüidade, ou da hesitação, é muito curta. Além disso, embora os vampiros apresentem qualidades diferentes do vampiro tradicional, ainda se trata de um sobrenatural negativo porque os humanos perdem – no final da saga, Bella é transformada em vampiro.

It became a battle inside me – my sprinting heart racing against the attacking fire. Both were losing. The fire was doomed, having consumed everything that was combustible; my heart galloped toward its last beat. [...] There was no sound. No breathing. Not even mine. (MEYER, 2008, p. 385)⁶⁹

⁶⁹ “Teve início uma batalha dentro de mim – meu coração disparado correndo contra o fogo que atacava. Os dois perdiam. O fogo estava condenado, tendo consumido tudo o que era combustível; meu coração galopava para sua última batida [...] Não havia som. Nem respiração. Nem mesmo a minha” (MEYER, Stephenie. *Amanhecer*. Tradução: Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009. p. 298).

Nesse breve fragmento, é possível observar os momentos finais da transformação de Bella em vampiro. Há menção ao fogo que consome todo seu corpo, o coração batendo, até que ambos parassem – o fogo é o que transforma, modificando todo o corpo em sua nova vida, e o coração para de funcionar, mas bate até estar completa a transformação.

Contudo, não há apenas um tipo de vampiro na série, não há apenas a família Cullen que não se alimenta de sangue humano, pelo contrário, eles formam uma minoria entre o grupo de vampiros existentes no mundo descrito na série⁷⁰. “They [the Cullens] claimed that they didn’t hunt humans. They supposedly were somehow able to prey on animals instead” (MEYER, 2005, p. 125)⁷¹. Há os vampiros que se alimentam de sangue humano, que caçam, perseguem e que regem o mundo dos vampiros – e estes são a maioria mesmo na obra de Meyer, atestando novamente o estatuto de elemento metaempírico maligno, de acordo com Furtado, pois trazem em si a característica que marca os vampiros desde seu surgimento: beber o sangue humano, matando suas vítimas ou transformando-as em seres idênticos a eles. Observem-se os exemplos extraídos da obra de Meyer quanto aos vampiros tradicionais: “He [Carlisle] greatly admired their [the Volturi] civility, their refinement, but they persisted in trying to cure his aversion to ‘his natural food source’, as they called it” (MEYER, 2005, p. 340)⁷². Neste trecho, há referência aos Volturi, a “família real” dos vampiros, que estabelecem as regras e as punições a quem as quebra. Os Volturi seguem a dieta tradicional dos vampiros: sangue humano, como James e seu grupo, que aparecem no primeiro volume da série, *Twilight* (MEYER, 2005, p. 376-380).

Há, ainda, outros exemplos de vampiros que não seguem o padrão de dieta dos Cullens. Estes podem ser vistos, principalmente, nas obras *Eclipse* e *Amanhecer*. Em *Eclipse*, Victoria, a companheira de James, morto em *Crepúsculo* por Edward, prepara um exército de vampiros recém-nascidos para atacar os Cullens e matar Bella. Em *Amanhecer*, os Volturi pretendem acabar com os Cullens pois pensam que eles violaram uma regra⁷³. Para evitar, os

⁷⁰ Há outras narrativas que trazem vampiros que não se alimentam de sangue humano, pelo menos em um primeiro momento. Podem ser mencionados contos em que o elemento meta-empírico vampiro alimenta-se da força vital, da energia do ser humano, como por exemplo “O horla”, de Guy de Maupassant, ou o vampiro Louis, da obra de Anne Rice, *Entrevista com o vampiro*. Ao ser transformado neste ser das trevas, Louis se recusa a alimentar-se de sangue humano e sobrevive com sangue de animais.

⁷¹ “Diziam que eles [os Cullen] não machucavam seres humanos. Supostamente, de algum modo, conseguiam caçar só animais” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 106).

⁷² “Ele [Carlisle] admirava muito sua civilidade, seu refinamento, mas eles insistiam em tentar convencê-lo a curar sua aversão à sua ‘fonte natural de alimento’, como diziam” (*Ibid.*, p. 267).

⁷³ A regra em questão é a criação de vampiros-crianças, o que é proibido uma vez que, por serem tão jovens, a ameaça que elas trazem para o mundo secreto dos vampiros é maior, pois não controlam sua sede e matam mais que os vampiros adultos (MEYER, 2008, p. 545-548).

Cullens reúnem algumas testemunhas, que, como outros vampiros, alimentam-se de sangue humano.

Tendo tratado de uma questão importante à construção do fantástico em uma narrativa, podemos, neste momento, voltar os olhos às características comuns das definições básicas acerca do fantástico de Jackson, Todorov e Furtado – a plausibilidade do mundo apresentado e a ambigüidade. Estes teóricos seguem sua abordagem por caminhos diferentes. Começemos por Jackson:

The fantastic, then, pushes towards an area of non-signification. It does this either by attempting to articulate ‘the unnameable’, the ‘nameless things’ of horror fiction, attempting to visualize the unseem, or by establishing a disjunction of word and meaning through a play upon ‘thingless names’ (JACKSON, 1981, p. 41).⁷⁴

Em outras palavras, no fantástico, segundo Jackson, há um “vazio” entre o objeto e o seu nome, ou significado. As narrativas fantásticas são articuladas ao redor desta nomeação de coisas não nomeáveis e de “nomes sem coisas”, refletindo a instabilidade própria do fantástico que está sempre à deriva de uma explicação, de uma racionalização.

No romance que nos propomos a estudar, esta “não-nomeação” do evento sem explicação pode ser verificada, mesmo que esta “não explicação” seja muito breve em termos de duração da narrativa. Observe: “Edward Cullen was not... human. He was something else.”⁷⁵ (MEYER, 2005, p. 138) Por meio da leitura, podemos verificar que ela vai juntando peças como que de um quebra-cabeças, mas ela se recusa a acreditar, em um primeiro momento, que Edward seja um vampiro, mas ela também sabe que ele não é humano. Esta não-nomeação referida por Jackson acontece neste momento da narrativa, que pode ser considerada bem curta se relacionada a outros textos fantásticos.

Jackson introduz as noções de topografia⁷⁶, temas e mitos⁷⁷ do fantástico, estas categorias se relacionam à questão da impossibilidade de se nomear os objetos ou realidades

⁷⁴ O fantástico, então, se move para uma área de não-significação. Ele o faz tentando articular ‘o inominável’, as ‘coisas sem nome’ da ficção de horror, tentando visualizar o não-visível, ou estabelecendo uma separação da palavra e seu significado por meio de um jogo com as ‘coisas sem nome’.” (tradução nossa)

⁷⁵ “Edward Cullen não era... humano. Era algo mais.” (MEYER, *Crepúsculo*, Trad. Rya Vinagre, 2008, p. 115)

⁷⁶ Ao se referir a este tema, Jackson trata das questões de visão e visibilidade, como o texto dessa dissertação assinala. Podemos ainda acrescentar que os primeiros romances góticos, considerados como integrantes do gênero fantasia, apresentavam espaços em que a visão era problemática devido, principalmente aos espaços em que as narrativas ocorriam, isto é, espaços escuros, fechados, montanhosos, calabouços, todos apresentando limitações à visão.

⁷⁷ Esses mitos do fantástico, segundo Jackson, são denominados por ela como “mito frankenstein” e “mito drácula” O primeiro diz respeito à fonte do ‘diferente’ como sendo o próprio ‘eu’. No segundo, a fonte do ‘diferente’ é o ‘outro’ – ou o ‘tu’, segundo a nomenclatura de Todorov (temas do *eu* e temas do *tu*). Pode-se

ao redor. “The topography of the modern fantastic suggests a preoccupation with problems of vision and visibility”⁷⁸ (JACKSON, 1981, p. 43). Relacionado a isso, há os temas possíveis do fantástico, que com frequência introduzem o duplo ou a multiplicidade de “eus”. Os recursos utilizados são normalmente espelhos, reflexos, vidros, retratos e até mesmo os olhos, recursos que introduzem o outro, ou dividem o “eu” em muitos “eus”.

O tema do olhar e dos espelhos também é tratado por Lucie Armitt em sua obra já mencionada. Esta questão é abordada na obra *O Senhor dos Anéis* quando a Comitiva do Anel entra no reino de Galadriel, uma rainha élfica que possui um espelho. Ao olhar neste espelho, uma pessoa pode ver “things that were, and things that are, and things that yet may be. But which is it that he sees, even the wisest cannot tell”⁷⁹ (TOLKIEN, *The Lord of the Rings – The fellowship of the ring*, 2001, p. 475). O espelho de Galadriel, de acordo com Armitt, revela o mundo dos sonhos, “aspects of which we frame through our conscious minds (remnants of the preoccupations of the day), others of which lie beyond our control”⁸⁰ (ARMITT, 2005, p. 38). Nisto, é possível verificar a questão do duplo citada acima – ora, se o espelho mostra outro mundo e nosso reflexo ali, então o que vemos é um outro “eu” refletido no espelho. No caso do Espelho de Galadriel, os protagonistas viram seus desejos mais profundos e seus medos (TOLKIEN, 2001, p. 475-478).

No começo de *New Moon*, segundo livro da série de Meyer, narra-se um sonho: a protagonista, Bella, relata um sonho que tem na noite anterior ao seu aniversário. Neste sonho, ela se vê refletida em um espelho, porém, de um lado, a narrativa nos mostra Bella com dezessete anos, já seu reflexo, mostra uma Bella já com idade avançada, revelando, poderia ser dito, seu medo de envelhecer, de ultrapassar em idade seu namorado vampiro, além da impossibilidade de viver feliz para sempre – neste caso, expressão que pode ser tomada literalmente no caso de um vampiro. A morte e o envelhecimento são duas barreiras que a impedem de viver seu “felizes para sempre” de um conto de fadas⁸¹.

dizer que o segundo tipo de mito está presente nas narrativas vampírescas, uma vez que é o ‘outro’ que efetua a transformação em vampiro – a fonte da metamorfose é externa ao ‘eu’.

⁷⁸ “A topografia do fantástico moderno sugere uma preocupação com os problemas de visão e de visibilidade.” (tradução nossa)

⁷⁹ “coisas do passado, do presente, e que ainda podem acontecer. Mas o que ele vê, mesmo o mais sábio não sabe dizer.” (tradução nossa)

⁸⁰ “aspectos do qual nós moldamos por meio de nossas mentes conscientes (remanescentes das preocupações do dia), e outros que estão fora do nosso controle.” (tradução nossa)

⁸¹ Retomaremos as semelhanças entre os romances de Stephenie Meyer e os contos de fadas com finais felizes quando tratarmos do maravilhoso.

É interessante observar que a visão é normalmente associada ao conhecimento – é possível conhecer o mundo ao redor através do nosso olhar, e este mesmo olhar é agora subvertido e mostra que nem sempre aquilo que é visto é “real”. Um bom exemplo disso é o texto de Hoffman “O homem de areia”: através de seus olhos ele pode controlar tudo, e seu medo é perder essa capacidade de ver – capacidade que traz consigo o poder de controlar as coisas ao seu redor (JACKSON, 1981, p. 44).

Um outro aspecto da questão dos problemas de visão incluídos na temática é a invisibilidade. Em uma sociedade que considera o que pode “ver” como “real”, aquilo que não se pode ver ou é invisível, é considerado como “irreal”. Ora, o fantástico lida justamente com a nomeação de coisas que nem sempre são visíveis, sente-se sua presença, tenta-se nomeá-la, mas sempre sem êxito, sem apreensão total daquele objeto inominável ou do nome sem objeto.

Ainda dentro da temática apresentada por Jackson do fantástico, podemos listar outros, a saber, a transformação, o dualismo e o bem *versus* mal. Inseridos nestas temáticas, há os motivos recorrentes, como fantasmas, sombras, vampiros, lobisomens, reflexos, ambientes fechados, monstros, além de incesto, necrofilia, canibalismo, alucinações, sonhos, insanidade, etc. A lista é mais longa, mas estes motivos já nos dão uma ideia do tipo de subversão que Jackson defende em seu livro.

Estes motivos e temas refletem questões da relação entre o “eu” e o “outro”, o “eu” e o mundo, o “eu” e os objetos ao seu redor. Esta relação deixa de ser segura, o olhar não é mais uma certeza de conhecimento, mas uma fonte de dúvidas quanto à natureza do que está ao seu redor e até mesmo dentro de si. A relação do sujeito torna-se, então, problemática, tanto para com o mundo quanto para consigo mesmo, e dessas relações problemáticas, temos o que Todorov denominou “temas do eu” e “temas do tu”.

Estes temas são importantes para o estudo da obra de Stephenie Meyer que nos propomos nesta dissertação, portanto, trataremos deles brevemente, já aplicando às obras objetos de nosso estudo.

Tratando dos temas do *eu*, Todorov aborda a questão do pandeterminismo, ou determinismo generalizado (TODOROV, 2008, p. 118-121). Por pandeterminismo entende-se que tudo deve ter uma causa, mesmo que sobrenatural. Todorov menciona o texto de Nerval, em que o narrador relaciona os eventos a um elemento sobrenatural, que é sua causa. Se tudo

está relacionado, então todos os eventos tem um significado importante. “O pandeterminismo significa que o limite entre o físico e o mental, entre a matéria e o espírito, entre a coisa e a palavra deixa de ser estanque.” (TODOROV, 2008, p.121) Ou seja, este limite deixa de existir, os dois opostos se mesclam na literatura fantástica.

Em *Twilight*, podemos verificar esse aspecto dos temas do “eu”: tudo que acontece no plano metaempírico possui uma causalidade – a origem dos acontecimentos em *Twilight* é sobrenatural, os lobisomens surgem porque há vampiros e eles precisam defender a tribo e os humanos dos sugadores de sangue (MEYER, *New Moon*, p. 309), Bella vive em constante perigo porque entrou em contato e vive no sobrenatural (MEYER, *Breaking Dawn*, p. 373), Bella se transforma em vampiro porque deu à luz um ser igualmente sobrenatural, meio-vampiro meio-humano, o qual colocou sua vida em risco (MEYER, 2008, p. 387).

Ainda nos temas do *eu*, outro aspecto abordado é o da metamorfose. Sabe-se que ao metamorfosear-se, há uma transformação de um ser em outro, humano ou não, e não apenas um “agir como”. Ora, a metamorfose e o pandeterminismo, segundo Todorov, têm um denominador comum, que é a ruptura do limite entre matéria e espírito (TODOROV, 2008, p. 122). Não se pode dizer, contudo, que a literatura fantástica ignora estes limites, pelo contrário, este limite está presente como um modo de “desculpar” as transgressões.

Bella se transforma em vampiro – de ser humano, ela se torna um ser imortal e não humano. Observe-se o trecho extraído da obra *Breaking dawn* no qual é relatada a transformação de Bella em vampira:

The warmth beside my heart got more and more real, warmer and warmer. [...] Uncomfortable now. Too hot. Much too hot. Like grabbing the wrong end of a curling iron – my automatic response was to drop the scorching thing in my arms. But there was nothing in my arms. My arms were not curled to my chest. My arms were dead things lying somewhere at my side. The heat was inside me. The burning grew [...] I felt the pulse behind the fire raging now in my chest and realized that I'd found my heart again, Just in time to wish I never had [...] I realized it wasn't the darkness holding me down; it was my body. So heavy. Burying in the flames that were chewing the way out from my heart now, spreading with impossible pain through my shoulders and stomach, scalding their way up my throat, licking at my face (MEYER, 2008, pp. 375-376).⁸²

⁸² “O calor junto ao meu corpo foi ficando cada vez mais real, aquecendo cada vez mais [...] E, então, estava desagradável. Quente demais. Muito, muito quente. Era como pegar o lado errado de um *baby-liss* – minha reação automática foi soltar a coisa escaldante de meus braços. Mas não havia nada em meus braços. Eles não estavam dobrados junto ao meu peito. Meus braços eram peças mortas que jaziam em algum lugar ao meu lado. O calor estava dentro de mim. O ardor cresceu [...] Senti a pulsação por trás do fogo devorar meu peito e percebi que tinha encontrado meu coração, bem a tempo de desejar o contrário [...] Percebi que não era a escuridão que me prendia à mesa; era meu corpo. Pesado demais. Enterrando-me nas chamas que agora abriam caminho a dentadas a partir do meu coração, propagando-se com uma dor insuportável pelos ombros e pela barriga, escaldando minha garganta, lambendo meu rosto” (MEYER, *Amanhecer*. p. 290-291).

Neste breve relato que a protagonista e narradora faz de sua transformação, é possível observar o modo como, de acordo com esta releitura do mito, a transformação de ser humano em vampiro acontece: o veneno se espalha pelo corpo pela circulação sanguínea, o que significa que, para se transformar em vampiro, o coração ainda precisa estar batendo. Além disso, a transformação se assemelha a labaredas de fogo que queimam por dentro, saindo do coração e atingindo todas as partes do corpo.

Além disso, há a transformação dos jovens Quileutes em lobisomens, embora esta seja uma transformação que pode ser revertida ou nunca mais sofrida.

Paul seemed to fall forward, vibrating violently. Halfway to the ground, there was a loud ripping noise, and the boy exploded. Dark silver fur blew out from the boy, coalescing into a shape more than five-times his size – a massive, crouched shape, ready to spring. (MEYER, 2006, p. 325)⁸³

Neste trecho, é possível observar a transformação em lobisomem: neste caso, Paul, um dos membros da tribo que sofre a mutação, se enraivece e se transforma. A mutação não acontece com a lua cheia, de acordo com a obra de Meyer, *New Moon*, se há vampiros próximos ao local da tribo, alguns jovens se transformam e lobisomens de forma a defender a tribo e os demais humanos de seu único inimigo – os vampiros. Contudo, os lobisomens dessa obra são o que se pode chamar de “metamorfo”:

Though the creatures think of themselves as werewolves, they are not. The more accurate name for them would be shape-shifters. The choice of a wolf form was purely chance. It could have been a bear or a panther when the first change was made. These creatures truly have nothing to do with the Children of the Moon. They have merely inherited this skill from their fathers. It's genetic – they do not continue their species by infecting others the way true werewolves do (MEYER, 2008, p. 704-705).⁸⁴

Portanto, referindo-se aos temas do *eu*, é possível afirmar que se trata de uma questão referente ao limite entre matéria e espírito. Esta questão levanta alguns temas, a saber: a multiplicação da personalidade – todos aqueles sujeitos que existem dentro de uma determinada pessoa e que em algum momento transforma esta pessoa nesta personalidade; a ruptura do limite entre sujeito e objeto – não há fronteira entre o que se observa e o observador; e a transformação do tempo e do espaço. Estes temas podem ainda ser caracterizados quanto à sua estruturação no sentido em que relacionam o homem e o mundo, a

⁸³“Paul pareceu tombar para a frente, tremendo com violência. A meio caminho do chão, houve o som alto de algo se rasgando e o menino explodiu. O pêlo prateado-escuro brotou do rapaz, fundindo-se numa forma cinco vezes maior que ele – uma forma forte e curvada, pronta para atacar” (MEYER, *Lua Nova*. p. 260).

⁸⁴ “Embora as criaturas se considerem lobisomens, elas não o são. Um nome mais preciso para elas seria transfiguradores. A opção pela forma de lobo foi puramente fortuita. Podia ter sido um urso, falcão ou pantera, quando aconteceu a primeira transformação. Essas criaturas nada tem a ver com os Filhos da Lua. Elas meramente herdaram essa habilidade de seus pais. É genético... Eles não dão continuidade a sua espécie infectando os outros, como fazem os lobisomens” (MEYER, *Amanhecer*. p. 529).

percepção que o homem tem do mundo ao seu redor e da forma como interage com ele. Esta percepção chega por meio da visão, permitindo que estes temas sejam também “temas do olhar”. Como exemplo disso, Todorov cita “A Princesa Brambilla”, de Hoffmann, em que, embora existam elementos sobrenaturais, estes só podem ser vistos através de óculos e de espelhos. Por meio destes, entra-se no mundo maravilhoso.

Quanto aos temas do *tu*, Todorov primeiramente menciona a sensualidade, o desejo e a libido, como temas pertencentes a esta categoria. Eles são encarnados em figuras muito frequentes do mundo sobrenatural, como diabos, por exemplo. Todorov cita alguns casos, como “Le diable amoureux” (“O diabo amoroso”), em que o desejo sexual é figurado em uma mulher-diabo; em “La morte amoureuse” há a oposição entre a religião e o desejo, encarnado em Clarimonde, uma mulher-vampira. Esta mesma oposição, e outra ainda, será encontrada em “Manuscrit trouvé à Saragosse”, em que é necessário que o medalhão, que contém um pedaço da cruz, seja removido para que o ato sexual seja realizado. A outra oposição neste mesmo texto é o fato de este medalhão ter sido presente da mãe do protagonista – ao retirar o medalhão, afasta-se a presença da mãe, e sua influência. Isto também aparece em “Le diable amoureux”, em que o protagonista, seduzido pela mulher-diabo, afasta-se cada vez mais de sua mãe. “A relação com uma mulher, para não ser diabólica, deve-se ver vigiada e censurada maternalmente.” (TODOROV, 2008, p. 140)

Na literatura fantástica, de acordo com Todorov, ainda, há transformações de desejo, sendo que sua maior parte pertenceria mais ao “estranho” social, como a homossexualidade, por exemplo – do que ao sobrenatural. Exemplos disso dados por Todorov são: *As mil e uma noites*, que contém um caso de amor entre irmãos; “Manuscrit trouvé à Saragosse”, que relata um amor a três, além de um amor homossexual e elementos de sadismo. Há também os elementos de crueldade que fazem parte deste “estranho” social, ainda no “Manuscrit...” há referência ao prazer que se sente infringindo dor em uma outra pessoa – os enforcados-demônios que torturam Pascheco; ainda neste texto, há a crueldade mencionada, ou seja, aquela que é dita antes de ser feita – é a natureza verbal da violência, presente também em outros textos, que têm efeito no leitor.

No que se refere aos temas do *tu*, pode-se ver que sua primeira aplicação faz referência aos vampiros – o desejo pela vítima humana, por seu sangue, está presente neste ser desde que ele surgiu na literatura. Além disso, são próprias do vampiro literário tradicional a sensualidade, a atração, a sedução que eles causam em suas vítimas. Em *Twilight* não é

diferente. Embora a obra não tenha tantas referências a desejos ou à libido quanto outras obras clássicas vampirescas, é possível observar a atração que Bella sente por Edward e vice-versa (MEYER, *Twilight*, p. 219). Para Edward, o aroma do sangue de Bella é irresistível (MEYER, 2005, p. 267-268), para Bella, o perfume de Edward também é irresistível (MEYER, 2005, p. 263).

Nos temas do *tu*, há, ainda, a questão da crueldade e da violência. Na obra de Stephenie Meyer, isto se manifesta claramente nos vampiros que se alimentam de sangue humano, principalmente nos Volturi – a família real dos vampiros. Eles constituem os vampiros mais antigos do mundo e determinaram leis que deveriam ser seguidas por todos os vampiros, sendo estes sujeitos a punição caso não cumprissem.

There is a reason he called them [the Volturi] royalty...the rulling class. Over the millennia, they have assumed the position of enforcing our rules – which actually translates to punishing the aggressors. They fulfill that duty decisively (MEYER, 2006, p. 429-430).⁸⁵

A principal dessas leis é o anonimato – os humanos não poderiam saber de sua existência, caso soubessem, havia duas alternativas: ser transformado em vampiro ou morrer. Bella sabia dos vampiros, era humana, mas escolheu se tornar um deles, e Edward somente aceitou isso quando torturado pelos Volturi e ameaçado de perder sua amada.

He [Aro] looked unhappy with the way the conversation had gone. ‘Unless you do intend to give her immortality?’ Edward pursed his lips, hesitating for a moment before he answered. ‘And If I do?’ Aro smiled, happy again. [...] But I’m afraid you would have to mean it’ (MEYER, 2006, p.478-479).⁸⁶

Portanto, há, nos temas do *tu*, o desejo que se transforma em crueldade e encontra, enfim, a morte. Esta, manifesta-se tanto em deitar-se com um ser de outro sexo no sentido de ser devorado (“O chapeuzinho vermelho), matar a própria mãe para poder dormir com outra mulher (“O monge”), dormir com mulheres e no dia seguinte descobri-las como cadáveres (“Manuscrit...”), entre outros. Em “La morte amoureuse”, Clarimonde, quando morre, não é afetada pelos traços da morte, não se torna odiosa, mas bela aos olhos daquele que a ama, este, atormentado pela separação eterna, beija-lhe. Assim, a necrofilia assume na literatura fantástica a forma de amor com os mortos que voltaram ao mundo dos vivos ou com vampiros.

⁸⁵ “Há um motivo para que ele [Edward] os tenha chamado de realeza... A classe governante. Com o passar dos milênios, eles assumiram o encargo do cumprimento das nossas regras... O que pode ser traduzido como castigar os transgressores. E eles cumprem esse dever até o fim” (MEYER, *Lua Nova*, p. 341).

⁸⁶ “Ele [Aro] parecia infeliz com o rumo que a conversa tomara. – ‘A não ser que pretenda dar-lhe a imortalidade.’ Edward franziu os lábios, hesitando por um momento antes de responder. – ‘E se eu der?’ Aro sorriu, feliz de novo. [...] ‘Mas receio que tenha de estar sendo sincero’ (Ibid., p. 379).

O amor carnal, intenso, se não excessivo, e todas as suas transformações, são ou condenados em nome dos princípios cristãos, ou louvados. Mas a oposição é sempre a mesma: com o espírito religioso, a mãe, etc. Nas obras em que o amor não é condenado, as forças sobrenaturais intervêm para ajudá-lo a se realizar. (TODOROV, 2008, p. 147)

Em “La morte amoureuse”, há a condenação do amor entre Clarimonde e Romuald e há também a não condenação. A primeira vem personificada pelo abade Serapião, que faz de tudo para acabar com a segunda vida de Clarimonde; a segunda vem pela própria Clarimonde que, mesmo vampira, um ser sobrenatural, permite que Romuald realize um amor ideal, mesmo condenado pela religião.

Portanto, ao falar dos temas do *tu*, pode-se observar que eles se ligam primeiramente ao desejo sexual, seguido pela crueldade e violência. Os temas do *tu* relacionam-se ao homem e seus desejos. O desejo sexual, a violência e a crueldade colocam-se, contudo, no âmbito do “estranho” social, pois são possíveis no mundo natural. Porém, há a questão dos temas do amor inseridos nos temas do *tu*, e aqueles se referem às preocupações com a morte, a vida após a morte e o vampirismo.

Todorov propõe duas redes temáticas, *eu/tu*, ainda que não se aprofunde em explicações ou exemplificações. As imagens que compõem os temas propostos por Todorov são abstratos, como vida e morte, e concretos, como demônios, vampiros; e embora não exista uma tentativa de significação destes temas, há uma compatibilidade. As imagens são muito ricas que uma simples tradução delas – fala-se em polissemia da imagem, em muitos sentidos para uma determinada imagem que pode pertencer a estruturas diferentes e ter sentidos diferentes, além de seu sentido próprio, que é muito importante em se tratando de literatura fantástica. Por isso, é importante observar que Todorov não classifica tais imagens como alegorias, que tem sempre um outro sentido que não o próprio.

Pode-se perceber, baseado no que foi discorrido anteriormente que os temas do *eu* referem-se à relação do homem consigo mesmo, com seu “mundo interior”. Já os temas do *tu* tratam da relação do homem com o exterior, suas relações com o mundo ao seu redor. Embora tratando de relações diferentes, os temas do *eu* e do *tu* são igualmente ligados à linguagem – eles se mostram através da linguagem. Além disso, e agora trata-se do discurso, o eu e o tu são duas instâncias presentes neste, o eu que fala, fala a alguém, o tu – um evidencia o outro, sugere a existência do outro.

E, uma vez que abordamos o “eu” que fala, torna-se importante estudarmos uma característica dos textos que se inserem no modo fantástico – o narrador. Em textos

fantásticos, vemos normalmente a presença da primeira pessoa do singular. Em um texto em que há um narrador-personagem, como é o caso de grande parte dos textos fantásticos, a palavra do narrador possui autoridade, mas como este é também personagem, ele pode mentir. Na realidade, falar em verdade e mentira em um texto literário não tem sentido, pois o que se tem como verdade, a relação entre a palavra e o que ela define, não se encaixa na literatura, o que se pode falar aqui é coerência interna, trata-se de verossimilhança – aquilo que é possível acontecer em um determinado universo literário segundo as leis que ele mesmo coloca. Este tipo de narrador é apropriado para os textos fantásticos pois, é importante lembrar, o fantástico necessita da dúvida, ele levanta a questão do acreditar ou não. Outro aspecto positivo do narrador “eu” é que esta pequena palavra proporciona uma identificação maior com a personagem que está narrando – “o pronome ‘eu’ pertence a todos.” (TODOROV, 2008, p.92)

Os quatro volumes que compõem a série de Stephenie Meyer estudados nesta dissertação apresentam narração em primeira pessoa, embora nos volumes *Eclipse* e *Breaking Dawn*, a narração seja dividida entre Bella, “Because I was so fragilely human [...] apparently I needed a tank-resistant car to keep me safe.”⁸⁷ (MEYER, 2008, p. 8); e Jacob – o lobisomem, “And then I heard Bella’s voice, cracked and rough, and I couldn’t think about anything else.”⁸⁸ (MEYER, 2008, p. 170)

Filipe Furtado, em sua obra *A construção do fantástico na narrativa*, também trata da questão da importância do narrador em primeira pessoa para o fantástico, mas ele vai um pouco além. Segundo Furtado, “convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na ação” (FURTADO, 1980, p. 109). Não é sempre que o narrador é o protagonista de uma narrativa fantástica, ele pode ser também um comparsa ou alguma outra personagem. Embora o narrador-ator apareça em outros gêneros, no fantástico sua utilização colabora para a confirmação do fenômeno insólito que se instaura na narrativa, uma vez que seu relato é testemunhal e sua participação no desenrolar dos fatos é efetiva. Porém, a conciliação do narrador com o protagonista nem sempre é o melhor caminho para o fantástico, sendo preferível recorrer a uma personagem secundária, uma vez que o protagonista irá sucumbir ao fenômeno sobrenatural, morrendo ou transformando-se nele, não tendo mais o estatuto de Vítima, passando a ser o Monstro e atuar segundo sua natureza.

⁸⁷ “porque eu era tão fragilmente humana [...] precisava de um carro que resistisse a tanques para me manter segura.” (MEYER, *Amanhecer*, trad. Ryta Vinagre, 2009, p. 17)

⁸⁸ “E depois ouvi a voz de Bella, falhando e rouca, e não consegui pensar em mais nada.” (MEYER, *Amanhecer*, p. 138).

Furtado afirma ainda que em uma narrativa fantástica, o Sujeito deve pertencer ao mundo metaempírico negativo, o oposto pertenceria mais ao maravilhoso, em que o desenlace prova-se sempre positivo, o bem vence o mal. No maravilhoso, o papel do Oponente é realizado por um Vilão, uma personagem que se opõe ao “final feliz” e age de maneira a impedi-lo. No fantástico, gênero em que esta categoria também é importante, o Oponente é o Exterminador, atuando do lado do Bem para vencer o Mal.

Este é um aspecto interessante a ser observado na obra de Stephenie Meyer. Embora o vampiro seja, em sua natureza, um ser que se alimenta do líquido vital do ser humano, em *Twilight*, podemos ler sobre vampiros que fazem a opção por não fazê-lo, e mesmo que, no final da obra, Bella acabe se transformando em vampira, o elemento metaempírico da obra, pelo menos nas figuras da família Cullen, podem ser considerados também como pertencentes ao “Bem” segundo a definição de Furtado quanto ao papel do sobrenatural no maravilhoso.

Contudo, em uma narrativa fantástica o importante é o que acontece, relegando a segundo plano a quem acontece. Sendo assim, as personagens carecem de uma caracterização que pode ser encontrada em outros gêneros, embora em uma narrativa fantástica, algumas figuras tenham maior caracterização. Estas personagens normalmente pertencem às categorias definidas como Sujeito, Destinatário e Oponente. Observe a tabela abaixo:

Monstro (fenomenologia meta-empírica) -----	Sujeito
Vítima -----	Destinatário (e Objeto)
Exterminador -----	Oponente ⁸⁹

O protagonista de uma narrativa fantástica pode ser tanto o Monstro quanto a Vítima ou o objeto (homem transformado), além de poder ocupar o papel de Exterminador, aquele que tem o conhecimento para combater as forças sobrenaturais. Este esquema, segundo Furtado, colabora para o caráter negativo do fenômeno metaempírico que é mais conveniente ao gênero, pois o Monstro, como Sujeito, desencadeia a ação, cabendo à Vítima suportar tal ação. O Oponente, papel do Exterminador, luta contra a ação do Monstro, contra a realização dos objetivos nefastos deste ator.

⁸⁹ Adaptado de A. J. Greimas, citado por Furtado, 1980, p. 89.

O Sujeito, que normalmente é o Monstro, pode muitas vezes ser a personagem melhor elaborada em uma narrativa fantástica, sempre, é claro, colaborando para a característica principal deste tipo de narrativa: a ambiguidade. Porém, mesmo tendo às vezes melhor caracterização, esta entidade maléfica não tem em si vontade própria, ela normalmente age porque “é assim que ela deve agir”, é da sua natureza, como um vampiro ou um lobisomem, que agem por vontade de outrem – sua natureza, por exemplo.

O Destinatário não é dotado de muita caracterização, é normalmente passivo e resigna-se à manifestação meta-empírica, sucumbindo a ela. Já o Oponente-Exterminador demonstra uma “vontade” maior que a Vítima, pois ele luta para combater e vencer o sobrenatural negativo que irrompe no mundo empírico.

Observe a tabela acima aplicada ao romance de Stephenie Meyer:

Vampiros (Monstro)	-----	Sujeito
Bella (Humanos)	-----	Objeto
Lobisomens	-----	Exterminador

Esta estrutura simples apresenta os elementos principais presentes na obra de Meyer: há o Monstro, actante ocupado pelos vampiros, a Vítima, actante ocupado por Bella e os demais seres humanos, e o Exterminador, cuja função é eliminar o Monstro, posição actancial ocupada pelos lobisomens (MEYER, 2006, p. 309).

Há, ainda, personagens secundárias, mas sua função é contrastar com a tendência de outras a crer no sobrenatural, elas agem como “âncoras” que ajudam a manter a narrativa na realidade, auxiliando, assim, na manutenção da ambiguidade. No entanto, é à personagem principal que se suscita a dúvida, e é com ela que há a identificação do leitor. Se esta personagem coincide com o narrador, esta identificação é ainda mais acentuada.

Segundo Furtado, “convém ao fantástico que o sujeito da enunciação coincida com uma figura de certo relevo na ação” (FURTADO, 1980, p. 109). Não é sempre que o narrador é o protagonista de uma narrativa fantástica, ele pode ser também um comparsa ou alguma outra personagem. Embora o narrador-ator apareça em outros gêneros, no fantástico sua

utilização colabora para a confirmação do fenômeno insólito que se instaura na narrativa, uma vez que seu relato é testemunhal e sua participação no desenrolar dos fatos é efetiva. Porém, a conciliação do narrador com o protagonista nem sempre é o melhor caminho para o fantástico, sendo preferível recorrer a uma personagem secundária, uma vez que o protagonista irá sucumbir ao fenômeno sobrenatural, morrendo ou transformando-se nele, não tendo mais o estatuto de Vítima, passando a ser o Monstro e atuar segundo sua natureza.

Portanto, há o narrador homodiegético, aquele que é personagem, mas não o protagonista; e o narrador autodiegético⁹⁰, aquele que é ao mesmo tempo narrador e protagonista. Este último tipo pode ser desdobrado em dois: narrador-personagem e narrador-testemunha. O primeiro vive o elemento insólito, tornando-se incapaz de relatar precisamente; o segundo é mais lúcido, consegue relatar com mais precisão os acontecimentos. O tipo de narrador mais adequado ao gênero, segundo Furtado, é o Oponente-Exterminador, pois consegue se manter a certa distância do fenômeno sobrenatural e retém conhecimento anterior daquele fenômeno.

Em *Eclipse* e *Breaking Dawn*, podemos observar a presença desses dois tipos de narrador: Bella é o que poderíamos chamar de narrador autodiegético, pois ela é a protagonista da história – mesmo que alguns capítulos sejam narrados por Jacob, o narrador homodiegético.

É possível afirmar, portanto, que o narrador que é ao mesmo tempo personagem convém ao fantástico por seu aspecto testemunhal. Porém, é necessário cautela para que sua participação não seja muito intensa. Além disso, o narrador-personagem colabora para a identificação do leitor real com a ação da narrativa.

Tendo isto em vista, é possível assinalar, ainda, que a narrativa fantástica não precisa conter muitas funções actanciais, é necessário que exista um Monstro, uma Vítima/Objeto, e um Exterminador – força oposta à maléfica. Além disso, é possível também que estas funções se acumulem em apenas um ator, embora em uma narrativa extensa outras personagens possam surgir e terem as mesmas funções.

⁹⁰ Assinalamos que essa nomenclatura teórica é a utilizada por Furtado em sua obra (1980).

Furtado ainda apresenta outra tabela que propõe um modelo actancial para o fantástico⁹¹:

	Mundo empírico		Mundo metaempírico	
	Positivo	Negativo	Negativo	Positivo
Sujeito			Monstro 1 ou Vítima 2	
Objeto	Vítima 1		Possessão (da Vítima 1)	
Destinador			O Mal, o Demônio, entidade desconhecida ou omissa	
Adjuvante	Figura humana (involuntariamente)	Figura humana (voluntariamente)	Monstro 2 ou Vítima 2	
Destinatário	Vítima 1			
Oponente	Exterminador			O Bem, Deus, entidade desconhecida ou omissa.

Observe-se que nesta tabela há os dois universos, o empírico e o metaempírico, que se relacionam em uma narrativa fantástica. Além disso, deve-se assinalar que este não é um modelo fechado e que deve ser seguido do modo como está apresentado, o objetivo é, antes, demonstrar um “antagonismo irreductível e de alcance mais vasto que divide em dois campos tudo o que a narrativa fantástica invoca: forças positivas [...] *versus* forças negativas” (FURTADO, 1980, p. 92)

⁹¹ Extraído integralmente da obra de Furtado, p. 92.

Observando, ainda, a tabela acima, é possível observar que o aspecto negativo do elemento metaempírico é melhor servido, possui mais actantes. Do lado positivo no mundo empírico, há três actantes – lembrando que a Vítima pode ser também Objeto. Porém, esta Vítima, nem sempre termina a narrativa no lado positivo, pois sua transformação, sua possessão pela entidade maléfica a transforma em Adjuvante do lado negativo do mundo meta-empírico. Esta pode ainda ter o papel de Sujeito deste mesmo lado. Há o Oponente, que pode ser uma pessoa ou até mesmo objetos, como um crucifixo, por exemplo, que atuam contra as forças do Mal. Neste caso, se o Oponente for um objeto, pode ser considerado como elemento positivo do mundo meta-empírico.

Observe esta mesma tabela aplicada a *Twilight*:

	Mundo empírico		Mundo metaempírico	
	Positivo	Negativo	Negativo	Positivo
Sujeito			James, Aro, Marcus e Caius	Família Cullen
Objeto	Bella e demais humanos		Vampirismo – sugar o sangue, matar	
Destinador			Vampiro	
Adjuvante			Vitória, Laurent, recém-nascidos criados por Vitória	Bella transformada
Destinatário	Humanos			
Oponente	Quileutes (tribo de Jacob)			Lobisomens

Embora a família Cullen seja composta basicamente por vampiros, colocá-los no aspecto positivo do mundo metaempírico baseou-se no fato de que eles não atacam humanos, mas animais para se alimentarem (MEYER, 2005, p. 186). Contudo, é importante assinalar, é graças a eles que Bella acaba sendo transformada em vampiro. Conforme visto na tabela de Furtado anteriormente, é possível observar que o lado metaempírico é melhor servido, tendo, inclusive, o oponente pertencente a ele – os lobisomens, cuja função é proteger os humanos dos vampiros, são um elemento metaempírico presente na obra.

Outro aspecto importante do fantástico, de acordo com Furtado, é o espaço. Segundo ele, este aspecto representa risco à narrativa se for muito desenvolvido, o espaço não é o elemento fundamental de uma narrativa fantástica, embora possa colaborar para manter seu aspecto principal, a manutenção da ambiguidade do elemento metaempírico. Desta forma, os elementos que compõem este espaço da narrativa podem ser divididos em dois grupos: os realistas, ou seja, aqueles elementos que pertencem ao mundo empírico e que simulam uma adequação às leis naturais; e os alucinantes, ou seja, aqueles elementos que não pertencem ao mundo empírico, são aparentemente desfigurados e não familiares. Nestes últimos, podem ser citados os espaços que aparecem, por exemplo, nos romances góticos, embora seu uso hiperbólico conduza ao grotesco.

O espaço que serve ao fantástico são principalmente locais fechados, delimitados, labirínticos, evitam-se planos muito verticais, a não ser que sejam subterrâneos, e não tem muita cor. Além disso, não são cenários muito descritos, são locais indeterminados ou até mesmo imaginários. E mesmo sendo assim, nem sempre tais cenários são estritamente necessários ao fantástico. Em algumas narrativas do gênero, buscam-se os espaços amplos da natureza, mantendo-se, contudo, os aspectos mencionados acima. Neste espaço natural também surgem elementos insólitos, subversões do real. Observe a afirmação de Furtado:

Ora, vivendo da indecisão permanente, pressupondo um equilíbrio sempre precário entre uma aparência do real e a sua ilusória subversão, a narrativa do gênero nunca se pode situar por inteiro num espaço determinado, seja ele transfigurado, delirante, 'outro', [...] ou rigorosamente conforme as leis naturais, como intenta fazer o discurso 'realista'. Pelo contrário, [...] deve escolher um espaço híbrido, descontínuo e reciprocamente exclusivos, que constitua o fundo adequado à incerteza e indefinição da história. Deve também manter-se em constante oscilação entre um e outro (FURTADO, 1980, p. 125).

Neste trecho é possível observar resumidamente o tipo de espaço favorável ao fantástico: um espaço que tenha ao mesmo tempo aspectos realistas e aspectos alucinantes, um espaço mais vago e indeterminado, mas que contenha elementos que o ancoram na realidade, um espaço que reflita o aspecto principal do fantástico, que é manter a

ambiguidade. “A arquitetura de qualquer texto do gênero deve desenvolver e fazer ecoar por todas as formas a incerteza sobre aquilo que encena” (FURTADO, 1980, p. 151-2).

Na série estudada, *Twilight*, há o espaço real, a cidade, a escola, entre outros, compostos por elementos do mundo empírico: “In the Olympic Peninsula of northwest Washington, a small town named Forks exists under a near-constant cover of clouds” (MEYER, 2005, p. 3)⁹², observe que a definição da cidade como coberta por uma presença constante de nuvens dá a impressão de um ambiente fechado, que pode causar claustrofobia, algo como os locais fechados dos castelos do romance gótico. Além disso, há os elementos alucinantes, segundo a definição de Furtado, que também são elementos do mundo empírico, como a floresta que faz parte da cidade onde Bella mora, o palácio dos Volturi na cidade italiana Volterra, “I stared at the ancient sienna walls and towers crowning the peak of the steep hill” (MEYER, 2006, p. 442),⁹³ “and that was enough to offset the horror of the subterranean tunnel and the prowling vampires behind us” (2006, p. 459),⁹⁴ nestes dois exemplos extraídos de *New Moon*, pode-se ler acerca da chegada de Bella e de Alice Cullen em Volterra para salvar Edward. No primeiro exemplo, há uma breve descrição da cidade física, na segunda, embora ainda física, torna-se alucinante pela presença de vampiros e ausência de luz, além de ser um ambiente fechado, como eram alguns espaços de romances góticos, como os castelos, masmorras, etc. Além disso, há os espaços do sonho da narradora-personagem – sonhos que constituem espaços ao mesmo tempo familiares e não familiares, ambientes em que os elementos metaempíricos são plenamente plausíveis⁹⁵.

Portanto, como foi possível observar por meio desta breve análise dos elementos fantásticos presentes na narrativa da série de Stephenie Meyer, podemos concluir que há elementos deste modo de escrever que se encontra inserido no gênero fantasia. Podemos observar, na obra, a presença do elemento metaempírico necessário ao estabelecimento da hesitação, ou ambigüidade, necessária à narrativa fantástica – mesmo que dure pouco tempo na narrativa. Podemos, ainda, observar o tipo de narrador – seja homodiegético ou autodiegético, é sempre um “eu” que fala, uma narração em primeira pessoa, um narrador

⁹² “Na península Olympic, do noroeste do estado de Washington, há uma cidadezinha chamada Forks, quase constantemente debaixo de uma cobertura de nuvens” (MEYER, *Crepúsculo*. p. 13)

⁹³ “ao fitar os antigos muros castanho-avermelhados e as torres que coroavam o alto da colina íngreme” (MEYER, *Lua Nova*. p. 351).

⁹⁴ “e isso foi o bastante para afugentar o pavor do túnel subterrâneo e dos vampiros à espreita atrás de nós” (*Ibid.*, p. 364)

⁹⁵ Como exemplo, pode ser mencionado o sonho que Bella tem após conversar com Jacob Black e ouvir suas histórias sobre vampiros e lobisomens. Neste sonho, Edward aparece com os dentes afiados e pontiagudos, como um vampiro literário mais conhecido – por exemplo, Drácula (MEYER, 2005, p. 130-131).

que, mesmo tendo um caráter testemunhal, é passível de dúvida, pois ele pode mentir. Outro aspecto que pudemos observar foi a presença dos temas do “eu” e do “tu” abordados tanto por Jackson quanto por Todorov, embora por este seja mais profundo. Finalmente, outro aspecto da construção da narrativa fantástica observado na narrativa de Stephenie Meyer foi o espaço, um lugar coberto por nuvens constantes que dão a impressão de um lugar fechado – como eram os espaços em romances góticos, além dos espaços dos sonhos e da cidade italiana, que podem ser caracterizados como alucinantes, de acordo com a observação de Furtado.

4.2. Segundo limite da fantasia: o maravilhoso

Anteriormente, assinalamos que o gênero fantasia se subdivide em alguns modos, que podemos classificar genericamente como estranho, fantástico e maravilhoso. Estes subgêneros, ou modos, como foram denominados em outro lugar, incluem uma série de tipos de narrativas. Neste momento, iniciamos o estudo em um desses subgêneros que importam à série que é nosso objeto de estudo, o maravilhoso.

Todorov aborda brevemente aspectos do maravilhoso e inclui neste estudo um subgênero entre o fantástico e o maravilhoso: o fantástico-maravilhoso, que segundo ele são as “narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 58). Poderíamos assinalar brevemente que a narrativa apresentada em *Twilight* segue esta linha, embora o fantástico tenha uma duração muito curta dentro da narrativa, e grande parte da narrativa possa ser inserida no maravilhoso. É por este motivo que incluímos este subgênero da Fantasia neste estudo, porque foi possível verificar que há elementos consideramos como pertencentes ao subgênero maravilhoso na narrativa – conforme temos agora a oportunidade de estudar.

A definição de maravilhoso puro dada por Todorov pode ser encontrada ao longo das páginas 59 a 63 de sua obra *Introdução à literatura fantástica*. Observe o que o autor assinala como maravilhoso:

não tem limites claros [...] os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular, nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos [...] relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas (TODOROV, 2008, p. 59-60)

Sobre a relação com o conto de fadas, voltaremos a isso em breve. Observando, porém, as duas primeiras partes dessa definição, poderíamos pensar que a obra de Stephenie Meyer não se encaixa – afinal, os acontecimentos insólitos causam um certo questionamento – uma reação que o maravilhoso não aceitaria, segundo Todorov: “o maravilhoso puro, [...] não se explica de maneira nenhuma” (TODOROV, 2008, p. 63). Parte da segunda definição, contudo, poderia ser aplicada ao texto de Meyer no que diz respeito à natureza dos acontecimentos – em *Twilight* a natureza dos acontecimentos é sobrenatural, os vampiros, mesmo que uma vez na história da humanidade as crenças em sua existência tenham sido mais fortes (conforme estudamos anteriormente no capítulo que aborda o mito e suas origens), atualmente fazem parte do imaginário humano, de livros considerados como clássicos da literatura mundial – portanto, os vampiros podem ser inseridos na classe de criaturas sobrenaturais, ou, segundo a definição de Todorov, os vampiros se inseririam no que ele trata como “natureza dos acontecimentos”, que é sobrenatural.

Ao abordarmos o gênero fantasia, podemos observar que é um gênero amplo e que se subdivide em diversos tipos de narrativas: o fantástico e o maravilhoso são duas dessas narrativas, e o maravilhoso inclui outras diversas narrativas – algumas nomeadas por Todorov, mas tidas por ele como um meio de desculpar ou justificar a presença dos elementos insólitos na narrativa (TODOROV, 2008, p. 63); e aquela que neste momento se torna alvo do nosso estudo: o conto de fadas.

Poderíamos perguntar: por que tratar dos contos de fadas se estamos estudando uma série composta por quatro romances longos? Qual é a relação existente entre a série *Twilight* e os contos de fadas? Parte da resposta a estas perguntas foi parcialmente respondida acima e nos parágrafos anteriores. O romance de Stephenie Meyer apresenta criaturas pertencentes ao mundo imaginário, acontecimentos que não são passíveis de explicação pelas leis do mundo cotidiano, mas que são, por fim, aceitos como verdadeiros e possíveis dentro daquele mundo narrado. A possibilidade da inserção de *Twilight* no que podemos denominar como fantástico-maravilhoso já compõe parte da explicação da relação entre o romance que estamos estudando e os contos de fadas. Contudo, apenas essa explicação é insuficiente, o que nos leva a ir um pouco além nessa abordagem da relação apresentada aqui.

Sobre contos de fadas, podemos mencionar dois autores: Vladimir Propp e John Ronald Reuel Tolkien. O primeiro teórico, autor de *Morfologia do conto maravilhoso*, segue pelo caminho das classificações – ele enumera e denomina diversas funções das personagens

para os contos de magia russos, algumas que podemos observar na obra de Stephenie Meyer. Antes, porém, de começarmos este estudo, é necessário assinalar que o estudo de Propp é extenso e aplicado aos contos russos, e o nosso caso é um romance em quatro volumes, do qual extrairemos partes em que possam ser verificadas algumas das funções de Propp.

Segundo Propp, “O conto maravilhoso [...] começa com certa situação inicial. [...] Embora esta situação não constitua uma função, nem por isso deixa de ser um elemento morfológico importante.” (PROPP, 2006, p. 26). Depois dessa situação inicial, segundo o autor, as funções das personagens têm seu lugar no conto maravilhoso. Estas funções podem ser executadas por personagens diferentes ao longo do conto.

Em *Twilight*, por se tratar de um romance bastante extenso, não abordaremos estas funções em seus mínimos detalhes, se o fizéssemos, este trabalho se estenderia para muito além de seu objetivo. O que interessa, neste momento, é demonstrar que as funções elencadas por Propp podem ser aplicadas a um romance extenso e contemporâneo, o inserindo, assim, na classe das narrativas maravilhosas. É necessário, ainda, assinalar que os quatro volumes serão considerados como a sequência principal, tendo outras que acontecem durante ela: “Um conto pode compreender várias sequências” (PROPP, 2006, p. 90). Além disso, devido à extensão do romance em comparação a um conto, trataremos de algumas funções que podem ser observadas na obra de Meyer de forma a verificar que o romance objeto do nosso estudo pode ser considerado como contendo elementos da narrativa maravilhosa.

Na obra de Stephenie Meyer, podemos observar que tal situação inicial está presente: Bella, a protagonista, mora com sua mãe em Phoenix, um lugar ensolarado nos Estados Unidos, sua mãe se casa. A partir deste momento, as funções que podem ser assinaladas na obra de Meyer serão elencadas abaixo da seguinte maneira, nomearemos a função e forneceremos exemplos que os comprovem na série.

1. Afastamento: Bella decide se mudar para Forks, onde seu pai vive. “It was to Forks that I now exiled myself – an action that I took with great horror. I detested Forks.”⁹⁶ (MEYER, 2005, p. 4)

⁹⁶ “Era em Forks que eu agora me exilava – uma atitude que assumi com muito pavor. Eu detestava Forks.” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 14)

2. Proibição: Bella conhece Edward, um rapaz misterioso que lhe avisa que não é bom ficarem próximos. “‘It’s better if we’re not friends,’ he [Edward] explained. ‘Trust me.’”⁹⁷ (MEYER, 2005, p. 74)
3. Transgressão: Bella e Edward passam a andar juntos. “‘It would be more... prudent for you not to be my friend,’ he [Edward] explained. ‘But I’m tired of trying to stay away from you, Bella.’”⁹⁸ (MEYER, 2005, p. 84). Esta proximidade de Bella de uma família de vampiros traz algumas adversidades e antagonistas.
4. Informação: no decorrer da obra de Meyer, há diversos antagonistas, o primeiro apresenta-se na figura de James, um vampiro que decide caçar Bella, mesmo que ela tenha toda a proteção dos vampiros da família Cullen. “‘Listen to me, Alice. I saw his mind. Tracking is his passion, his obsession – and he wants her, Alice – her, specifically. He begins the hunt tonight’.”⁹⁹ (MEYER, 2005, p. 382).
5. Ardil e Cumplicidade: James, o primeiro antagonista, engana Bella ao dizer-lhes que está com sua mãe e que a matará caso ela não vá encontrá-lo. Ela se deixa persuadir e vai ao encontro de seu inimigo. “‘Now, I don’t need to hurt your mother, so please do exactly as I say, and she’ll be fine.’”¹⁰⁰ (MEYER, 2005, p. 427); “‘For I had no choice now but one: to go to the mirrored room and die.’”¹⁰¹ (MEYER, 2005, p. 430).

6. Dano – antagonista causa danos corporais: Bella, em seu confronto com James, acaba sendo mordida por ele e por pouco não se transforma em vampira. “‘He bit her.’ Carlisle’s voice was no longer calm, it was appalled.”¹⁰² (MEYER, 2005, p. 454). De acordo com Propp, a função “dano” é “extremamente importante, porque é ela que dá movimento ao conto maravilhoso” (PROPP, 2006, p. 31). Na série, o elemento que pode ser considerado nesta função que realmente

⁹⁷ “‘É melhor não sermos amigos’ – explicou ele [Edward]. – Confie em mim.” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 66)

⁹⁸ “‘Seria mais... prudente para você não ser minha amiga – explicou ele [Edward]. – Mas estou cansado de tentar ficar longe de você, Bella.’” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 73)

⁹⁹ “‘Ouça, Alice. Eu vi a mente dele. Rastrear é a paixão dele, sua obsessão... E ele a quer, Alice... Quer a *ela* especificamente. Ele começará a caçada hoje à noite.’” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 298)

¹⁰⁰ “‘Agora, não preciso machucar sua mãe, então, por favor, faça exatamente o que eu disser e ela ficará bem.’” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 334)

¹⁰¹ “‘Porque agora eu não tinha alternativa, exceto uma: ir para a sala de espelhos e morrer.’” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 336)

¹⁰² “‘Ele a mordeu. – A voz de Carlisle não estava mais calma, estava aterrorizada.’” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 355)

da movimentação à trama é o contato freqüente entre Bella, humana, e uma família de vampiros, o que coloca a vida dela constantemente em risco.

Para Propp, as sete primeiras funções “podem ser consideradas como *parte preparatória* do conto maravilhoso” (PROPP, 2006, p. 31). Ainda segundo o autor, a função “dano” está ligada ao nó da intriga.

Tratemos dessa “parte preparatória do conto maravilhoso” assinalada por Propp no caso do romance objeto do nosso estudo. As funções observadas acima na obra de Meyer encontram-se, como pode ser visto, no primeiro volume da série *Twilight*, que podemos considerar como a parte preparatória para o que é narrado nos outros volumes da série. Em um primeiro momento, Bella é a vítima, mas posteriormente se tornará a heroína da trama. Sendo vítima, ela é enganada pelo antagonista e se deixa enganar, o que conduz ao dano físico causado pelo antagonista. Este dano conduzirá a uma carência, e esta carência conduz a uma busca, e iniciamos um novo momento na trama, uma nova intriga. Segundo Propp, há dois tipos de herói em um conto maravilhoso: o herói-buscador, que é aquele que sai em busca da donzela raptada, e o herói-vítima, que é aquele que é raptado ou expulso, aquele que sofre com os atos do antagonista diretamente. No caso da série de Meyer, Bella pode ser caracterizada como uma heroína-vítima, pois é ela que sofre os danos causados pelos antagonistas da série, sejam eles James, os Volturi, ou até mesmo os próprios Cullen.

James, que ocupa a função de antagonista, poderia ser definido como um tipo de antagonista. Trata-se de um vampiro diferente da família Cullen, ou mais “tradicional” em seus hábitos alimentares. Este tipo de vampiro, com sede de sangue humano, é recorrente na obra de Meyer e podem ser tidos como os responsáveis pelos danos e carências da obra.

No segundo volume, a sede por sangue humano pode ser vista primeiramente em Jasper, um membro recente da família Cullen que ainda não se adaptou muito bem aos costumes alimentares de sua nova família. Ele acaba tentando matar Bella e sua ação traz à protagonista uma carência.

7. Carência: Após Jasper tentar matar Bella, Edward se distancia dela. “I promise that this will be the last time you’ll see me. I won’t come back.”¹⁰³ (MEYER, 2006, p. 71)

¹⁰³ “Prometo que esta será a última vez que vai me ver. Não voltarei.” (MEYER, *Lua Nova*, p. 67)

É necessário salientar novamente que estamos analisando as funções em um romance, e não em um conto maravilhoso russo como o fez Propp. Portanto, acontecimentos que têm duração curta em um conto maravilhoso, no caso do romance de Meyer, possuem uma duração maior na narrativa, que é o caso desta função “carência”, que pode ser verificada em grande parte do segundo volume da série, *New Moon*. Em um determinado momento deste volume, Bella, em busca de adrenalina, de emoções fortes que a façam ouvir a voz de Edward, pula de um penhasco e quase morre. Edward, porém, recebe a notícia de que ela de fato morreu, o que o faz ir até a Itália e pedir que os Volturi acabem com a sua existência.

8. Momento de mediação: Bella recebe a notícia de que Edward foi à Itália para morrer. “I saw him going to the Volturi... and asking to die.”¹⁰⁴ (MEYER, 2006, p. 419).
9. Início da reação e partida: Bella decide ir à Itália para tentar salvar Edward. “I’d heard nothing yet that would explain why we were still standing here. [...] ‘Let’s go!’”¹⁰⁵ (MEYER, 2006, p. 419).

Bella consegue salvar Edward e os dois voltam para Forks e reatam seu relacionamento. Bella agora não tem mais a carência que gerou sua busca, mas outras funções acontecem no decorrer da narrativa. O que vale salientar é que por se tratar de um romance – um romance que não se situa completamente no terreno do maravilhoso, há muitas sequências e diversas funções, nem sempre na ordem apresentada por Propp. No caso das últimas funções apresentadas, após “início da reação” e “partida”, poderíamos elencar “regresso”, que se refere ao regresso do herói para casa – o que ocorre quando eles voltam para casa em Forks, mas não poderia ser assinalado como o final da narrativa, mas apenas como um equilíbrio temporário antes do advento de um novo inimigo.

As funções assinaladas até o momento que compreendem do “dano”¹⁰⁶ até a “partida” podem ser considerados como o nó da intriga, a ação do conto acontece em seguida. No caso do romance de Meyer, há ação nos quatro volumes e em cada um deles o nó da intriga é constituído por outros fatores, embora eles incluam as funções estabelecidas por Propp. Outro aspecto a ser observado é que as funções, como no caso da carência que pôde ser observada

¹⁰⁴ “Eu o vi indo aos Volturi... e pedindo para morrer.” (MEYER, *Lua Nova*, p. 332)

¹⁰⁵ “Eu ainda não ouvira nada que explicasse por que ainda estávamos paradas ali. [...] ‘Vamos!’” (MEYER, *Lua Nova*, p. 333)

¹⁰⁶ Essa função, contudo, tem lugar quando da tentativa de ataque de Jasper a Bella, que causa o rompimento do relacionamento entre ela e Edward e a partida deste para longe dela.

em *New Moon*, duram um certo tempo na narrativa – um tempo de narração mais longo, por assim dizer.

Propp aborda, em seu estudo do conto maravilhoso, as funções que se referem ao objeto mágico, sua doação e utilização pelo herói. Ora, na perspectiva de análise que estamos percorrendo, Bella é a heroína, portanto, trataremos dessas funções de objeto mágico sob esta perspectiva também. Neste romance, não se trata de um objeto mágico como uma lâmpada ou um anel, mas uma transformação, ou poderíamos denominar como “dom”/“dádiva” – de humano para vampiro – que pode ser considerada como um objeto mágico na medida em que auxilia a protagonista-heroína a desempenhar suas funções na trama.

O “doador”, cuja primeira função é apresentar ao herói uma prova para que ele se apodere do objeto mágico, apresenta-se na narrativa de Meyer na figura dos vampiros. Como exemplo, utilizamos nessa narrativa a condição que Edward tem para transformar Bella em vampira: o casamento. “If you want me to be the one – then you’ll have to meet one condition [...] Marry me.” (MEYER, 2006, p. 540).

10. Reação do herói: quando Edward propõe casamento, Bella pensa que ele está fazendo algum tipo de piada, mas ela logo percebe que não. Sua reação é negativa, porém, ela aceita a condição e os dois se casam. “I said I would marry you, and I will, I promise. I swear.”¹⁰⁷ (MEYER, 2007, p. 452); “Mr. Weber declared us husband and wife”¹⁰⁸ (MEYER, 2008, p. 49)

11. Recepção do meio mágico: Bella finalmente é transformada em vampiro, o que acontece quando ela dá à luz à sua filha e de Edward. “I was a newborn vampire. The dry, scorching ache in my throat gave proof of that.”¹⁰⁹ (MEYER, 2008, p. 392)

Ao se transformar em vampira, Bella adquire aquilo de que precisa para combater o inimigo final dela e de sua nova família – os Volturi, que planejam lutar contra a família Cullen porque acreditam que eles não respeitaram uma de suas leis: a criação de crianças vampiras. Temos, então, a última função que observaremos na obra de Meyer:

¹⁰⁷ “Eu disse que me casaria com você, e vou me casar. Prometo. Juro.” (MEYER, *Eclipse*, p. 323)

¹⁰⁸ “O Sr. Weber nos declarou marido e mulher” (MEYER, *Amanhecer*, p. 47)

¹⁰⁹ “Eu era uma vampira recém-criada. A dor seca e abrasadora em minha garganta comprovava isso.” (MEYER, *Amanhecer*, p. 302)

12. Combate: Bella auxilia sua família – composta pelos Cullens, lobisomens e amigos vampiros – contra os Volturi. É justamente sua habilidade de bloquear sua mente que salva aqueles ao seu redor. “I could feel it flex like just another muscle, obedient to my will. I pushed it, shaped it to a long, pointed oval.”¹¹⁰ (MEYER, 2008, p. 690); “The moment he said her name, a dozen pointed attacks hit in a second, stabbing all over the elastic shield”¹¹¹ (MEYER, 2008, p. 726).
13. Casamento: Embora o casamento de Bella e Edward aconteça no início do quarto volume da série, *Breaking dawn*, a fórmula “viveram felizes para sempre” comum aos contos de fadas ocorre apenas no final desta mesma obra, após a função combate acima. “And then we continued blissfully into this small but perfect piece of our forever”¹¹² (MEYER, 2008, p. 754).

É claro que esse estudo das funções poderia se alongar por mais algumas páginas, mas o objetivo desta breve análise já pode ser observado nas funções assinaladas e verificadas da obra de Stephenie Meyer: há elementos considerados por Propp como pertencentes ao conto maravilhoso nesta série e, portanto, podemos considerar esta narrativa como uma narrativa que possui aspectos do maravilhoso. Além disso, conforme já assinalamos anteriormente, trata-se de uma série de quatro volumes, e uma análise mais profunda e extensa deixaria este trabalho muito longo e fugiria do aspecto principal do nosso estudo.

Anteriormente, mencionamos como teóricos dos contos de fadas Propp, do qual tratamos acima, e de Tolkien, autor de *O Senhor dos Anéis* e do ensaio teórico conhecido como *On fairy-stories*, ensaio que se tornou necessário à nossa análise do texto de Meyer.

Em seu estudo, Tolkien se propõe a responder três questões aparentemente simples em relação aos contos de fadas:

- 1 – O que são contos de fadas?
- 2 – Qual é a origem dos contos de fadas?
- 3 – Qual é o uso dos contos de fadas?

¹¹⁰ “Eu podia senti-lo se flexionar como qualquer outro músculo, obediente à minha vontade. Eu o empurrei, modelei-o em uma forma oval longa e pontiaguda.” (MEYER, *Amanhecer*, p. 519)

¹¹¹ “No momento em que ele disse aquele nome, uma dúzia de ataques precisos nos atingiram em um segundo, golpeando todo o escudo elástico” (MEYER, *Amanhecer*, p. 545).

¹¹² “E assim, alegremente, continuamos aquela parte pequena e perfeita de nossa eternidade.” (MEYER, *Amanhecer*, p. 567)

Acerca da primeira pergunta, Tolkien afirma, que o conto de fadas é aquele que “touches on or uses Faërie”¹¹³ (TOLKIEN, 2008, p. 323). “Faërie”, cuja grafia é muito semelhante a “fairy”, palavra que foi traduzida para o português como “fada” na expressão “conto de fada” (fairy-tale), não é apenas um ser de tamanho pequeno e com habilidades mágicas, como a Sininho de Peter Pan, e sim:

a perilous land, and in it are pitfalls for the unwary and dungeons for the overbold. [...] The realm of fairy-story is wide and deep and high and filled with many things: all manners of beasts and birds are found there; shoreless seas and stars uncounted; beauty that is an enchantment, and an ever-present peril; both joy and sorrow as sharp as swords. (TOLKIEN, 2008, p. 315)¹¹⁴

Portanto, de acordo com a definição deste autor, um conto de fadas é aquele que acontece nesta terra perigosa ou utiliza-se de elementos dessa terra. Além disso, ele menciona que os mortais também podem fazer parte desta terra, “when we are enchanted”¹¹⁵ (TOLKIEN, 2008, p. 322).

Na série de Stephenie Meyer, é possível ver uma forma desse “encanto” em Bella. Em alguns poucos momentos, especialmente no primeiro volume da série, Bella se refere ao “mundo real” comparado ao mundo em que vivia com Edward: “I’d had no doubt that he’d be staying with me while I spent a few ínterim hours in the real world.”¹¹⁶ (MEYER, 2005, p. 348). Edward e sua família, nesta obra, podem ser considerados como uma “outra realidade” à qual Bella viaja quando está com eles – o que poderíamos considerar com um tipo de Mundo Secundário, ao qual voltaremos posteriormente.

Tolkien relaciona as origens do conto de fadas com a origem da linguagem e da mente (TOLKIEN, 2008, p. 33), e assim como as línguas, os contos evoluíram – Tolkien menciona “Chapeuzinho Vermelho” e seus diferentes finais, que surgiram com o passar do tempo. “If we could go backwars in time, the fairy-story might be found to change in details, or to give

¹¹³ “toca ou usa *Faërie*” (tradução nossa, o grifo, também nosso, foi feito primeiramente porque não traduziremos esta palavra, embora ela tenha uma semelhança a “fairy”, normalmente traduzida como “fadas”. Não a traduziremos porque ela se refere, na obra de Tolkien, a um lugar, um reino perigoso no qual estão os elementos utilizados nas histórias de fadas).

¹¹⁴ “uma terra perigosa, e nela se encontram armadilhas para os descuidados e masmorras para os muito ousados. [...] O reino das histórias de fadas é amplo e profundo e elevado e repleto de muitas coisas: todos os gêneros de feras e aves são encontradas ali; mares sem costas e estrelas incontáveis; beleza que é um encantamento, e um perigo sempre presente; a alegria e a tristeza tão afiadas quanto espadas.” (tradução nossa)

¹¹⁵ “quando estamos encantados” (tradução nossa)

¹¹⁶ “eu não tinha dúvidas de que ele ia ficar comigo enquanto eu passava alguns momentos no mundo real” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 273)

way to other tales.”¹¹⁷ (TOLKIEN, 2008, p. 339). Tivemos a oportunidade de conhecer um pouco das crenças que auxiliaram na formação do mito do vampiro na literatura no final do século XIX por Bram Stoker – e tal qual os contos de fadas, as narrativas em que os vampiros aparecem também apresentaram mudanças com o passar do tempo. Essa discussão sobre as mudanças nas narrativas de vampiros, que é interessante para o nosso trabalho, será feita mais adiante.

Finalmente, ao responder sua última pergunta, Tolkien aborda algumas coisas que as histórias de fadas oferecem: fantasia, recuperação, escape, consolação¹¹⁸. Ao se referir ao primeiro item, “fantasia”, Tolkien diz-se contente pela semelhança etimológica entre “fantasia” e a palavra “fantástico” “with images of things that are not only ‘not actually present’, but which are indeed not to be found in our primary world at all, or are generally believed not to be found there”¹¹⁹ (TOLKIEN, 2008, p. 362). Anteriormente, estudamos o subgênero fantástico e, embora exista essa palavra no texto de Tolkien, não é provável que ele o esteja usando como Todorov, por exemplo, utilizou, como um gênero sempre à deriva, um tempo de hesitação ante um acontecimento insólito¹²⁰.

A “fantasia” à qual Tolkien se refere neste trecho de seu ensaio não é tanto aqueles elementos que não deveriam existir no mundo primário, mas a capacidade de criação de Mundos Secundários nos quais um dado elemento – seja ele da natureza ou animal ou outra criatura diversa – seja verossímil. “To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill”¹²¹ (TOLKIEN, 2008, p. 364), em outras palavras, o mundo secundário criado deve conter elementos bem trabalhados que possibilitem a verossimilhança – aquilo que acontece e o que está dentro daquele mundo é possível naquele mundo.

¹¹⁷ “Se pudéssemos voltar no tempo, poderia-se dizer que as histórias de fadas mudam em seus detalhes, ou originam novos contos.” (tradução nossa)

¹¹⁸ Em inglês: *fantasy*, *recovery*, *escape*, *consolation*. (TOLKIEN, 2008, p. 361).

¹¹⁹ “com imagens de coisas que não apenas ‘não estão presentes’, mas que, de fato, não são encontradas totalmente em nosso mundo primário, ou que geralmente não se acredita que possam ser encontradas ali.” (tradução nossa)

¹²⁰ Como já foi possível observar, não é tão incomum que estas nomenclaturas se misturem um pouco. Rosemary Jackson, em sua obra tratada neste trabalho, também faz a ponte entre *fantasy* e *fantastic*, mencionando extensamente o trabalho de Todorov. No entanto, conforme já foi assinalado, tratamos *fantasy* aqui como um gênero em que podemos observar subgêneros, como o fantástico e o maravilhoso.

¹²¹ “Fazer um Mundo Secundário no qual o sol verde seja verossímil, comandando a Crença Secundária, provavelmente exigirá labor e reflexão, e certamente demandará uma habilidade especial” (tradução nossa)

É possível encontrar essa definição de “fantasia” na obra de Stephenie Meyer? Sim. É possível. Mesmo que os vampiros desta obra não sigam determinadas características já cristalizadas do mito do vampiro literário, eles não perderam a característica que os define como vampiros: seu alimento principal é o sangue humano: “‘Don’t you want to know if I drink blood?’”¹²² (MEYER, 2005, p. 186). Ora, uma vez que mantém-se este elemento que caracteriza os vampiros praticamente desde que se instalaram no imaginário humano, poderíamos afirmar que o fato de que eles podem sair ao sol, ou de que eles não possuem presas ou não dormem em caixões não tira a verossimilhança da narrativa.

“Recovery [...] is a re-gaining – regaining of a clear view [...] ‘seeing things as we are (or were) meant to see them’ – as things apart from ourselves.”¹²³ (TOLKIEN, 2008, p. 373). Algumas páginas antes em seu estudo, Tolkien aborda a questão de a quem se dirigem as histórias de fadas – por muito tempo e até hoje associadas às crianças. O autor, contudo, defende que as histórias de fadas podem (e provavelmente devem) ser lidas por um público adulto, pois “They will, of course, put more in and get more out than children can”¹²⁴ (TOLKIEN, 2008, p. 360). Tolkien observa que as histórias de fadas auxiliam na recuperação do olhar para o mundo e ver as coisas como elas realmente são, com a possibilidade de ficarmos admirados pelo que vemos – algo muito parecido com a reação de uma criança diante de uma história de fadas.

“I have claimed that Escape is one of the main functions of fairy-stories.”¹²⁵ (TOLKIEN, 2008, p. 375). Não se trata, contudo, de um simples escapismo do tipo “fuga da realidade”, e sim de “other and more profound ‘escapisms’ that have always appeared in fairy-tale and legend”¹²⁶ (TOLKIEN, 2008, p. 381). Não se trata apenas de “fugir” do mundo ao nosso redor, mas um escape que traz consigo uma espécie de satisfação e consolação. Essas histórias podem nos levar para o mais profundo dos oceanos ou o mais além do universo sem que tenhamos que sair da nossa casa – é um escape desse mundo, mas no qual lida-se também com os problemas do mundo primário vistos “de fora”.

Podemos mencionar como exemplo disso a própria obra que estudamos neste trabalho. A série de Meyer carrega este Escape na medida em que o leitor se vê “refletido” nas

¹²² “Quer saber se bebo sangue?” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 150)

¹²³ “Recuperação [...] é uma re-obtenção – recuperação de uma visão clara [...] ‘vendo as coisas como devemos (ou deveríamos) vê-las’ – como coisas distintas de nós mesmos.” (tradução nossa)

¹²⁴ “Eles irão, é claro, atribuir mais e extrair mais [coisas] do que as crianças” (tradução nossa)

¹²⁵ “Eu afirmo que Escape é uma das funções principais das histórias de fadas.” (tradução nossa)

¹²⁶ “outros e mais profundos ‘escapismos’ que sempre apareceram em contos de fadas e lendas” (tradução nossa)

personagens principais e por meio delas vive experiências que não seriam possíveis no mundo primário – como um amor impossível do tipo Romeu e Julieta, ou uma luta na forma de lobisomens.

“And lastly there is the oldest and deepest desire, the Great Escape: the Escape from Death.”¹²⁷ (TOLKIEN, 2008, p. 383). Esta forma de Escape pode ser verificada na série *Twilight*, no último livro da série, Bella se transforma em vampiro, uma criatura imortal, e passa a viver ao lado de seu amor, também imortal – e mais uma vez, o leitor pode viver esta imortalidade através desses personagens.

Por último, Tolkien assinala que a “consolação” das histórias de fadas “has another aspect than the imaginative satisfaction of ancient desires”¹²⁸ (TOLKIEN, 2008, p. 384), que ele denomina de “Consolação do Final Feliz”:

The consolation of fairy-stories, the joy of the happy ending: or more correctly of the good catastrophe, the sudden joyous ‘turn’ (for there is no true end to any fairy-tale): this joy, which is one of the things which fairy-stories can produce supremely well, is not essentially ‘escapist’, nor ‘fugitive’. In its fairy-tale – or otherworld – setting, it is a sudden and miraculous grace: never to be counted on to recur. (TOLKIEN, 2008, p. 384)¹²⁹

Podemos observar que no último volume da série de livros de Stephenie Meyer, *Breaking Dawn*, há um capítulo intitulado “The happily ever after” que termina com as palavras: “And then we continued blissfully into this small but perfect piece of our forever”¹³⁰ (MEYER, 2008, p. 754). Antes disso, porém, há um evento que apenas terminou bem por motivos miraculosos: de um lado, a família Cullen com suas testemunhas e os lobisomens, do outro, os Volturi, também com testemunhas. Os primeiros não pretendiam lutar, apenas demonstrar que não haviam quebrado a lei com o nascimento de Reneesme. Já os Volturi, embora tenham dito que pretendiam fazer justiça, tentam por diversos meios uma desculpa para lutar contra os Cullen, “Could they be satisfied when the danger turned out to be no more than misunderstanding? Or would the issue without the excuse of justice?”¹³¹ (MEYER, 2008, p. 718). Apenas quando Alice retorna com uma prova de que Reneesme não representa

¹²⁷ “E finalmente há o mais antigo e mais profundo desejo, o Grande Escape: o Escape da Morte” (tradução nossa)

¹²⁸ “possui um outro aspecto além da satisfação imaginativa de desejos antigos” (tradução nossa)

¹²⁹ “A consolação das histórias de fadas, a alegria do final feliz: ou mais corretamente, da boa catástrofe, a repentina ‘reviravolta’ jubilosa (pois não há um verdadeiro fim em qualquer conto de fadas): esta alegria, que é uma das coisas que uma história de fadas por produzir supremamente bem, não é essencialmente ‘escapista’, nem ‘fugitiva’. Em seu contexto de história de fada – ou outro mundo, é uma graça repentina e miraculosa: uma que nunca se conta poder acontecer.” (tradução nossa)

¹³⁰ “E assim, alegremente, continuamos aquela parte pequena e perfeita de nossa eternidade.” (MEYER, *Amanhecer*, p. 567)

¹³¹ “Eles ficariam satisfeitos quando o perigo se revelasse nada mais do que um mal-entendido? Ou levariam a questão adiante, sem a desculpa da justiça?” (MEYER, *Amanhecer*, p. 540)

nenhum perigo (MEYER, 2008, p. 732-737), é que eles desistem e vão embora, abrindo, assim, espaço para o “felizes para sempre”.

Concluindo esta parte do nosso trabalho, foi possível verificar que a obra contém características que a situam no âmbito do maravilhoso – mais especificamente relacionada às histórias de fadas, segundo a denominação dada por Tolkien. Há, na obra, algumas funções de personagens estabelecidas por Propp como partes integrantes e essenciais do conto maravilhoso – como “dano”, “proibição”, “carência” – além da proximidade com as funções que Tolkien assinala como importantes a uma história de fadas.

Considerações finais: vampiros renovados em *Twilight* – uma história de fadas moderna

É possível que a série *Twilight* seja classificada como pertencente ao gênero fantasia? Até este momento, foi possível observar que a obra de Meyer apresenta características que a inserem nos subgêneros da fantasia denominados fantástico e maravilhoso além do aspecto fantástico-estranho – o caráter investigativo presente no primeiro volume da série *Twilight*. Ora, conforme pudemos estudar na primeira parte do capítulo anterior, estes subgêneros que abordamos já aplicados ao romance de Meyer podem ser considerados como subgêneros da fantasia – um gênero maior que inclui não apenas romances do tipo *Twilight*, mas obras que vão do romance gótico ao romance policial, inclui histórias de viagens, ficção científica e até mitos. É um gênero bem amplo e cujos limites não são muito claros.

Ao abordarmos este gênero, utilizamos as perspectivas de duas autoras: Rosemary Jackson e Lucie Armitt, que tratam desse gênero sob duas perspectivas diferentes. A primeira lida com a fantasia como gênero de subversão, a segunda, como gênero que vai além dos limites. Podemos, portanto, fazer duas perguntas acerca da obra de Stephenie Meyer;

1 – A série *Twilight* lida com limites?

2 – A série *Twilight* pode ser considerada como subversiva?

Para a primeira pergunta, a resposta é: sim, a série lida com limites, mas apenas isso não é suficiente, precisamos ir mais além e verificar que limites são esses. Em primeiro lugar, a obra lida com os limites do fantástico e do maravilhoso, subgêneros da fantasia, conforme pudemos estudar anteriormente.

A obra de Meyer possui características que a inserem tanto no campo das narrativas fantásticas – como o narrador em primeira pessoa, o espaço sombrio da cidade de Forks, o elemento metaempírico que se apresenta no mundo empírico, os temas do *eu* e do *tu*, entre outros. Esta obra também possui elementos que a inserem no campo das narrativas maravilhosas, ou mais especificamente, das narrativas maravilhosas dos contos e histórias de fadas – o final feliz, o Escape, as funções das personagens estudadas por Propp, entre outros.

Contudo, não são apenas com estes limites que a obra lida. Como foi possível também verificar, a obra possui, em seu primeiro volume, um caráter investigativo parecido com o dos romances policiais – Bella age como uma investigadora para decifrar o mistério apresentado

por Edward. Além desse caráter, a obra lida com o limite entre o mundo empírico, cotidiano, e um mundo em que seres míticos são possíveis: “What kind of place *was* this? Could a world really exist where ancient legends went wandering around the borders of tiny, insignificant towns, facing down mythical monsters?”¹³² (MEYER, 2006, p. 293-294), este limite estes dois mundos nos remete à obra de C. S. Lewis, *As Crônicas de Nárnia*, na qual existe um outro mundo para o qual se pode viajar, basta que a pessoa certa – no caso, os quatro irmãos, ache a passagem certa, que se abrirá no tempo certo. Na obra de Meyer, o mundo dos vampiros e dos lobisomens não é um mundo paralelo no sentido da obra de Lewis, um mundo que existe separado deste, mas um mundo que se mescla com o mundo cotidiano, um mundo cujos limites não são muito claros – os vampiros e os lobisomens caminham e vivem entre os homens.

Portanto, respondendo à primeira pergunta, podemos assinalar que a obra de Stephenie Meyer é uma obra que lida com limites – do fantástico e do maravilhoso, mesclando as características desses dois subgêneros em um romance longo que também apresenta aventura (as lutas), suspense (ainda que mesclado com o caráter investigativo mencionado acima), e amor – com direito a um “felizes para sempre” no final da obra.

A segunda pergunta é um pouco mais complicada de responder, mas ainda possível. Para isso, precisamos recordar brevemente o que Jackson trata como “subversão”: “A fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility; it is the narrative result of transforming the condition contrary to fact into ‘fact’ itself” (Irwin citado por Jackson, 1981, p. 14). Em outras palavras, uma narrativa do gênero fantasia “viola” aquilo que é aceitável, transgride as barreiras do “real”.

A primeira dessas transgressões que é possível verificar na obra de Stephenie Meyer é em relação à figura do vampiro. Em obras clássicas como *Drácula*, que tivemos a oportunidade de estudar anteriormente, o vampiro possui uma série de características que não podem ser observadas nos vampiros de Meyer – como dormir em caixões, transformarem-se em animais como o morcego ou o lobo, a aversão a alho e a elementos religiosos, como a Hóstia. E mesmo assim, os vampiros de Meyer compartilham com estes outros vampiros uma característica que os define como tal: seu alimento é o sangue, e de preferência, humano.

¹³² “Que tipo de lugar era *esse*? Poderia realmente existir um mundo onde lendas antigas ficavam vagando pelos limites de cidadezinhas mínimas e insignificantes, enfrentando monstros míticos?” (MEYER, *Lua Nova*, p. 237).

Portanto, embora tenham isso em comum, os vampiros de Meyer apresentam uma subversão do vampiro literário cristalizado por Bram Stoker.

Ainda com relação ao vampiro literário tradicional, não é apenas esta subversão que a obra apresenta. Há uma sensualidade explícita nas narrativas de vampiros, e isso provavelmente se deve ao fato de que a sensualidade explícita que pode ser verificada em obras como a de Bram Stoker – a mulher fatal, por exemplo, na figura da vampira Lucy – era um elemento condenado na sociedade da época. A figura feminina aceitável na época em que o romance foi escrito, o século XIX era mais parecido ao da Lucy antes de sua transformação em vampira – uma mulher que sabia se comportar em sociedade, era frágil e dependente dos homens para protegê-la. A mulher fatal aparece em outras narrativas de vampiros, como “A morta apaixonada”, de Gautier. Essa sensualidade explícita não é tão aparente na narrativa de Meyer, mesmo nos momentos em que Bella e Edward estão juntos, pois este teme feri-la com sua força se não tomar cuidado: “It’s just that you are so soft, so fragile. I have to mind my actions every moment that we’re together so that I don’t hurt you. I could kill you quite easily, Bella, simply by accident.”¹³³ (MEYER, 2005, p. 310).

Finalmente, há uma última característica subversiva na obra de Stephenie Meyer, e provavelmente, esta é a subversão mais significativa dentro daquilo que Rosemary Jackson assinala como característica subversiva da literatura de fantasia: os costumes, os hábitos correntes da sociedade em que a narrativa aparece. Antigamente, grande parte dos romances e contos de vampiros abordava a questão da sensualidade de forma mais direta, relacionando diretamente os vampiros, o sangue e a sexualidade. Poderíamos citar como exemplo a narrativa de “A família do Vurdalak” – no final do conto, Sdenka tenta seduzir o protagonista de forma a poder beber seu sangue. Esta abordagem acontecia devido ao tabu que o sexo representava, não se falava tão abertamente sobre o ato sexual quanto nos dias de hoje.

Twilight vai na contramão dos costumes. Na atualidade, este ex-tabu é conversado e demonstrado abertamente nos diversos meios de comunicação – nas novelas, em algumas peças de teatro, em revistas e na internet, apenas para citar alguns dos meios nos quais qualquer um, a qualquer hora, pode ter contato com um assunto que até alguns anos atrás era considerado como um tabu. Na obra de Stephenie Meyer, podemos observar que há justamente o oposto. Embora Bella, a protagonista, queira ter essa experiência antes de se

¹³³ “É só que você é tão macia, tão frágil. Tenho que calcular meus atos a cada momento que estamos juntos para não machucá-la. Posso matá-la com muita facilidade, Bella, simplesmente por acidente.” (MEYER, *Crepúsculo*, p. 245).

tornar imortal, tal experiência somente é vivida após o casamento – algo que atualmente chega a ser taxado como “fora de moda”, “antiquado”, “careta”.

É sob este aspecto que a obra de Stephenie Meyer pode ser considerada como literatura de subversão, pois a narrativa caminha na contramão do costume atual da relação sexual a qualquer hora (e até mesmo em qualquer lugar) e com qualquer um. Neste aspecto, a narrativa da série subverte e exhibe um novo tabu – tabu para os dias atuais: o ato sexual como consumação do casamento.

Portanto, tendo visto a série *Twilight* sob as perspectivas do gênero fantasia segundo Jackson e Armit, como literatura de subversão e literatura que vai além dos limites, podemos classificar a obra como pertencente a este gênero tão abrangente, mas tão limitado ao mesmo tempo.

Contudo, o que pode ser considerado mais importante neste momento é a possibilidade de verificar que a série *Twilight* por possuir características que a inserem no âmbito do subgênero maravilhoso também se relaciona aos contos ou histórias de fadas.

Parece estranho pensar que uma história que envolve um ser que por séculos pertenceu à escuridão a um tipo de narrativa em que há o que Tolkien se refere como “reviravolta jubilosa”¹³⁴, ou final feliz, mas no decorrer do estudo desta série e de suas características tanto em relação ao mito do vampiro quanto em relação à estrutura que a narrativa apresenta, foi possível verificar não apenas que o mito do vampiro mudou – isso dado principalmente à popularidade da obra, que trouxe consigo novos aspectos ao mito, mas também a narrativa em que este mito aparece mudou.

No decorrer do século XIX, as narrativas de vampiros apresentavam um vampiro galã, ou uma vampira do tipo mulher fatal, e os ambientes lembravam os aspectos do romance gótico – locais fechados, montanhosos, escuros, entre outros. No final do século, Stoker reuniu diversas características de vampiros literários e das crenças em sua obra *Drácula*, ainda com semelhanças ao romance gótico do século anterior: um romance gótico de vampiros – muito longe de um conto de fadas, pelo menos daquele que conhecemos, com “era uma vez” e “viveram felizes para sempre”.

No século XX, as narrativas em que os vampiros figuraram também apresentavam semelhanças ao gótico, além do fato de que os vampiros respondiam ao mito literário consolidado por Stoker – como o vampiro Lestat de Anne Rice.

¹³⁴ Ver p. 86-87 acima.

No século XXI, contudo, é possível verificar que o mito sofreu modificações. Embora outros escritores utilizem esta criatura em suas obras, a obra de Meyer é a de maior repercussão, tendo, inclusive, gerado filmes de seus dois primeiros volumes, e dos volumes restantes, os filmes estão em andamento. Foi esta obra que trouxe o vampiro à tona novamente – mas dessa vez, os vampiros não se limitam aos cenários góticos dos romances dos séculos XVIII, XIX e XX, pelo contrário, eles andam livremente entre nós, e se apaixonam por humanos.

Na série de Stephenie Meyer, os vampiros não são queimados quando saem na luz do sol, não dormem em caixões – de fato, eles não dormem (MEYER, 2005, p. 185-186), os objetos religiosos, que afastam um vampiro na obra de Stoker, não possuem influência nenhuma sobre os vampiros de Meyer – basta lermos o capítulo do primeiro livro, quando Bella vai conhecer a casa da família Cullen, ela se depara com uma cruz enorme de madeira que pertencera ao pai de Carlisle (MEYER, 2005, p. 330). Além disso, os vampiros de Meyer não possuem dentes afiados, mas seus olhos mudam de cor – se tornam escuros quando o vampiro está com sede (MEYER, 2005, p. 188), vermelhos quando o vampiro acabou de se alimentar de um ser humano (MEYER, 2005, p. 376), e dourados se o vampiro se alimenta de animais, ao invés de humanos (MEYER, 2008, p. 717).

Há, porém, semelhanças entre o vampiro literário do tipo Drácula e os vampiros da obra de Meyer: eles são velozes e muito fortes, além do alimento principal ser o sangue humano – que os fortalece ainda mais.

A série *Twilight* pode ser considerada como uma que se propõe a uma renovação de um mito consagrado na literatura por diversos escritores, principalmente Bram Stoker. Essa renovação pode ser considerada como um diálogo entre algo estabelecido como uma tradição na literatura – o mito do vampiro em *Drácula* – e uma leitura moderna do mito que, embora pareça negá-lo, e o faz em muitos aspectos, essa releitura também reafirma alguns elementos do mito – principal e essencialmente o fato de que ambos se alimentam do sangue humano.

A obra de Meyer, contudo, não pode ser classificada junto às obras góticas nas quais os vampiros figuram. Onde, então, inseri-la? Já foi possível assinalar que a obra de Meyer é uma obra do gênero fantasia: ela apresenta elementos do fantástico, do maravilhoso, o caráter investigativo, além do suspense e da aventura.

Nos propomos a ir além dessa classificação. Conforme tivemos a oportunidade também de verificar, a série termina com a fórmula presente nos contos de fadas: “felizes para sempre”. Seria apenas esta a semelhança entre a obra de Meyer e uma história de fadas?

Foi possível verificar que a obra de Meyer possui semelhanças aos contos de fadas segundo as perspectivas de Propp e Tolkien, então nossa lista de semelhanças cresceu um pouco mais. Ousamos ir além em nossa demonstração?

É possível ir além, mas devemos agir com cautela ou forçaremos os limites e acabaremos perseguidos por um gigante em um pé de feijão. Podemos mencionar mais duas semelhanças:

Bella, a protagonista da história, é uma jovem adolescente humana, assim como os heróis e heroínas dos contos de fadas (Cinderela, Chapeuzinho Vermelho, João e Maria); os problemas enfrentados por ela, embora sejam relacionados a criaturas sobrenaturais, são solucionados no mundo cotidiano, como nos contos de fadas – o bosque da Chapeuzinho Vermelho, as casas dos Três Porquinhos são elementos presentes no mundo cotidiano

Além dessas semelhanças, um dos propósitos básicos do conto de fadas é a Consolação, tratada por Tolkien, que é possível verificar na obra de Meyer. No final da história, há o consolo, há o final feliz, há o “felizes para sempre” que trazem tanto conforto nos contos de fadas.

Portanto, na série *Twilight* pode ser observados os seguintes aspectos que auxiliam na atribuição da história como um conto de fadas moderno: no que diz respeito ao espaço da narrativa – ela se passa em um mundo que nos é completamente familiar, mas ao mesmo tempo é um espaço que pertence ao passado (para verificar este dado, observe que os verbos estão basicamente no passado); quanto à protagonista, ela é humana e vence os problemas neste mundo cotidiano. Em relação ao Príncipe Encantado, em princípio, ele é perfeito, mas ao longo do romance, percebemos que ele possui muitas características humanas, como o ciúme que ele sente de Jacob.

No que diz respeito às funções de Propp, algumas delas puderam ser observadas anteriormente na obra de Meyer¹³⁵, podem também ser verificadas as funções das histórias de fadas segundo o estudo teórico de Tolkien, a saber: Fantasia, Recuperação, Escape e Consolação; além do mais importante para um conto ou história de fadas: o final feliz, o consolo do final feliz.

Portanto, tendo em vista que a obra de Meyer pode ser considerada como um conto de fadas moderno – ou história de fadas, que seria um termo melhor devido à extensão do romance, podemos inferir que é uma história de fadas moderna que apresenta o mito literário

¹³⁵ Ver p. 78-82 acima.

do vampiro renovado. Ou, como o título desta conclusão expressa: o mito literário renovado na forma de história de fadas moderna.

Bibliografia

- ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura (orgs.). *O vampiro antes de Drácula: Bram Stoker, Edgar Allan Poe, Alexandre Dumas, H. G. Wells*. São Paulo: Aleph, 2008.
- ARMITT, Lucie. *Fantasy fiction: an introduction*. New York: Continuum, 2005.
- DAVIES, David Stuart. *Children of the night: classic vampire stories*. London: Wordsworth Editions, 2007.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.
- LÉCOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: a autópsia do mito*. São Paulo: UNESP, 2005.
- LOVECRAFT, H. P. *Supernatural horror in literature*. New York: Dover Publications, 1973.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the literature of subversion*. London: Methuen, 1981.
- MCNALLY, Raymond; FLORESCU, Radu. *Drácula: mito ou realidade?* Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- MELTON, J. G. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. Makron Book, 1996.
- MEYER, Stephenie. *Twilight*. New York: Little Brown, 2005.
- _____. *New Moon*. New York: Little Brown, 2006.
- _____. *Eclipse*. New York: Little Brown, 2007.
- _____. *Breaking Dawn*. New York: Little Brown, 2008.
- _____. *Crepúsculo*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.
- _____. *Lua Nova*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.
- _____. *Eclipse*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- _____. *Amanhecer*. Trad. Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- RICE, Anne. *Interview with the vampire*. New York: Ballantine Books, 2009.
- STOKER, Bram. *Dracula*. London: Penguin Books, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- TOLKIEN, J. R. R. *Tales from Perilous Realms*. London: HarperCollins, 2008.