

Bite me! But please be sexy about it – o mito do vampiro no cinema

José Duarte
FLUL/CEAUL/FCT

Today, more people are familiar with the vampire genre through film and television than through classic literature.

– Stacey Abbott, *Celluloid Vampires: Life after death in the modern world*

Introdução

A figura do vampiro tem fascinado a humanidade ao longo do tempo, não só porque nos inspira medo, mas também pelo seu poder enquanto ser imortal e ainda pela imagem multifacetada que tem vindo a apresentar. Uma das grandes características associadas ao mito do vampiro é a sua rápida mobilidade e capacidade de adaptação, indispensáveis à sua sobrevivência. O mito do vampiro, tal como se conhece hoje, foi alvo de inúmeras reinterpretações por parte das várias formas de expressão estética, especialmente no que toca à literatura e ao cinema.

O objectivo do presente artigo é analisar a imagem do mito do vampiro no cinema, tendo como principal foco a sua representação cinematográfica no início da década de 1970 até à contemporaneidade. Partindo dos primeiros filmes dos anos 70 do séc. XX, em especial o caso de *Martin* (George Romero, 1976), que criam uma ruptura na forma como o mito é representado no grande ecrã, este estudo centra a sua atenção em filmes cruciais das décadas seguintes de forma a compreender as diferentes representações do vampiro que eles oferecem. Se considerarmos mito como um constructo imaginativo, como sugere Northrop Frye (4), associado a contextos sociais específicos e partilhado por colectivos que o adoptam enquanto explicação ou diluição, parcial ou completa da origem do ser humano ou de tudo o que lhe surge como onnipotente ou incompreensível, o vampiro responde a terrores não racionalmente eliminados, quer no passado, quer no presente.

Num primeiro momento explorar-se-á, de forma sucinta, as características do mito vampírico e as suas origens. Em seguida, proceder-se-á a uma breve referência à representação do vampiro na literatura e, depois, no cinema antes de 1970. A terceira parte deste estudo foca a sua atenção nas representações cinematográficas das décadas de 1970 e seguintes, procurando estudar as diferentes interpretações do mito correspondentes a cada época em análise. Finalmente, este ensaio culmina na análise da mais recente adaptação cinematográfica do mito tentando perceber o que mudou desde o filme de Romero e o que significa esta nova forma de olhar o vampiro.

First bite: os primórdios do vampiro

As histórias de vampiros remontam a mais de mil anos atrás. As primeiras referências a estas criaturas surgem na Mesopotâmia onde existia a crença em demónios sugadores de sangue. Da mesma forma também é possível encontrar menções a vampiros na Grécia e Roma antigas, bem como na Índia, na China, no Japão ou na Malásia. De acordo com Matthew Beresford (8) em *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*, o mito do vampiro provém principalmente da Europa do Leste onde, durante os séculos XVII e XVIII, ganha força e se espalha ao longo da costa do mar negro até à Grécia, passando pelos Balcãs, até aos Montes Cárpatos, incluindo a Hungria e a Transilvânia, como sugere a etimologia da palavra vampiro:

The etymology of the word suggests a transition through various languages. There are different suggestions of its origins, but the most likely contender is *upir* or *upyr* from the Slavic language, which in turn may have derived from earlier terms such as the Turkish *uber*, meaning ‘witch’. This does seem quite feasible given the links between vampires and witches in East European countries. ‘Vampire’ is, however, merely the English variant of a much wider collection of terms denoting variants of the mythical being: in Romania the terms *moroi*, *strigoi* and *pricolici* are used; in Macedonia and parts of Greece *vrykolakas*; in Serbia *dhampir* and in Croatia *pijavica*. (8)

Segundo o mesmo autor (8/9) a palavra vampiro entra no vocabulário inglês cerca de 1732, por intermédio da língua alemã, numa narrativa que documenta o primeiro encontro com um destes

seres. Por norma, a aparição dessas criaturas estava relacionada com o desaparecimento de gado ou a morte de um grupo de pessoas como, por exemplo, no caso das epidemias que assolavam povoações inteiras, ou ainda com doenças específicas como a porfíria.¹ A causa das mortes era atribuída a um fenómeno sobrenatural: corpos que se erguiam dos caixões à noite para sugar o sangue das suas vítimas. Quando um corpo não apresentava sinais de decomposição ou sangue na boca era identificado como sendo um vampiro. O método comum para eliminar a ameaça passava pela perfuração dos cadáveres com estacas de madeira e a colocação de um alho debaixo da sua língua.

Contudo, como afirma David Carroll (1) a representação do vampiro foi sofrendo alterações ao longo do tempo, existindo características que se foram fixando no imaginário colectivo. A maioria dos conhecimentos contemporâneos sobre o vampiro consideram-no uma criatura da noite inicialmente associada ao mal que é afectada pelo sol, dormindo de dia num caixão, ou até numa caixa vulgar, desde que esta contenha uma porção de terra do local onde nasceu. A casa de outrem é-lhe sagrada, não podendo nela entrar sem o consentimento do anfitrião.

O tempo não o afecta, por isso, ao contrário dos seres humanos, não mostra sinais físicos de envelhecimento; aliás, a sua imagem não é reflectida em espelhos, metáfora para esta condição de eterna juventude. Alimenta-se de sangue humano e possui uma força e rapidez extraordinárias, podendo transformar-se em morcego, fumo ou até mesmo num lobisomem. Tem ainda o poder de transformar em vampiro qualquer ser humano que morda. Todavia, é possível destruí-lo, ou pelo menos enfraquecê-lo, através de elementos tão diversos como o alho, os crucifixos e a água benta. Não obstante, o método mais eficaz para o matar será espetar-lhe uma estaca no coração ou pelo desmembramento do seu corpo, queimando as partes que o compõem.

O conceito moderno de vampiro – aristocrata, sofisticado, contemporâneo, sensual - é catalisado por *Dracula* (1897) de Stoker que, aliás, tem um papel primordial na reconfiguração do mito do vampiro, como se comprova pelo seu desenvolvimento em *Dracula* de Todd Browning (1931) de acordo com Beresford (140). Explorado em força no cinema e na televisão, ele recria a imagem da criatura sugadora de sangue.

Vampiros no Papel

De acordo com Stacey Abbot (1), o vampiro emerge na literatura durante o século XIX como parte do género Gótico, que a autora define da seguinte forma:

The Gothic, in literary terms, is a genre of fiction written in the eighteenth and nineteenth century that celebrates the irrational, the fantastic, and the supernatural. The writing style of Gothic fiction is usually excessive, emphasizing, through detailed description, gloomy and unsettling atmospheres and settings.

(Idem)

Apesar da existência de outras obras ficcionais de vampiros como *The Vampire* de Heinrich August Ossenfelder (1748), *Christabel* de Coleridge (1797/1800), *The Giaour* (1813) de Lord Byron ou *The Vampyre* (1819) de John Polidori, nenhuma foi tão influente quanto a obra de Stoker. Publicado em 1897, o romance epistolar baseado na história de Vlad Tepes (conhecido como Vlad, o Empalador), colocava ênfase num vampiro aterrador, devedor do Gótico, como referido anteriormente.

O Conde Drácula² é visto como uma figura monstruosa em busca de sangue, com contornos sobrenaturais, incorporando quase todos os dados sobre vampiros provindos da cultura. Van Helsing, caçador de vampiros, usa água benta, crucifixos, estacas e outros objectos para os matar. Drácula possui poderes especiais, incluindo a capacidade de se transformar em fumo, característica que torna o vampiro numa espécie de não-corpo. Stoker introduz o vampiro como uma personagem aterrador e, ao mesmo tempo, sedutora e transgressora. Estas duas características aparentemente antagónicas cruzam-se de forma ímpar como crítica à época Vitoriana, na qual o romance foi produzido. Drácula é uma figura causadora de horror, mas também uma personagem atraente, símbolo transgressivo numa época de repressão sexual.

Não obstante o legado tradicional evidente neste constructo, o autor reconfigura o mito do vampiro através de uma linguagem da modernidade, uma vez que o coloca numa ambiência carregada de objectos da vida moderna em desenvolvimento na época: o telégrafo, o fonógrafo, a máquina de escrever ou o cinema (Abott 7) são alguns exemplos. O vampiro serve assim de metáfora para a época que vai habitando, passando de uma construção supersticiosa para símbolo de transformação propiciada pelo avanço científico, o que contribui para a reescrita do mito. A associação do vampiro com tecnologia e ciência torna-se ainda mais clara quando o mito é reproduzido no cinema, como nota Abott:

The association of the vampire with technology is foregrounded by the adaptation of the vampire myth for

the cinema, as the vampire became the product of technological reproduction. A celluloid vampire is more than simply a film adaptation of the myth; it is the reinvention of the vampire through film technology. (7)

O mito do vampiro é reconfigurado através do cinema e a sua imagem altera-se lentamente. A imagem contemporânea do vampiro – o vampiro de celulóide, como nota a autora – passa de monstro a ser fascinante, consciente de si mesmo, que deseja recuperar a sua humanidade.

Vampiros e Cinema: as muitas faces de Drácula

O vampiro é a personagem cinematográfica por excelência, porque, como aponta Abott (7), as técnicas cinematográficas (devedoras de uma linguagem herdada do século XIX com lanternas mágicas e a fotografia), apresentam-no como uma figura espectral que é, por um lado, moderna e imanente e, por outro, sobrenatural, como o próprio cinema. A primeira grande produção cinematográfica, e bastante controversa, consistia numa adaptação não autorizada de *Dracula* que surge pela mão de Friedrich Wilhelm Murnau e intitulava-se *Nosferatu: a tale of horror* (1922). Count Orlok, o protagonista interpretado por Max Schreck, é apresentado como uma doença, uma sombra constante que vampiriza a paisagem (Gelder 95), surgindo associado, no filme, à peste bubónica. Porém, esta primeira imagem do vampiro no cinema colocava-o num plano grotesco, como sugere a descrição de Gelder:

Orlok was played by Max Schreck – the surname means ‘terror’ in German. He featured a bald head and pointed ears, a large hooked nose and two rat-like front teeth. When Hutter first meets him, he is wearing a cap and rubbing his hands together – he has long claws for nails. He wears a three-quarter length jacket, buttoned up tightly. (95)

Nosferatu segue grande parte das ideias tradicionais associadas ao vampiro enquanto monstro e adiciona-lhe uma componente importante que vai ser recorrente ao longo de muita da ficção vampírica: o sol como elemento destruidor do vampiro. Orlok morre por causa do sol. De acordo com Abott (58), a sua imagem a desaparecer é uma técnica que se assemelha em muito à película a queimar, associando ainda mais o vampiro ao cinema:

In Stoker’s novel, the sun simply disempowers the vampire, while in Murnau’s film it is the primary method of destroying the vampire. The emergence of this new convention in the first major vampire film is strongly linked to the fact that light is the essence of cinema. It is light that burns an image onto film and then projects that image onto a screen. Orlok, a creature of the night, fades away in the sunlight in the same manner that a photograph or the image on a strip of celluloid fades into nothingness when overexposed. This suggests that the vampire is made up of similar properties as film itself [...] (58)

A segunda produção que coloca o vampiro no cinema parte de Todd Browning que, em *Dracula* de 1931, uma adaptação dum peça baseada no romance de Stoker, torna Bela Lugosi num dos vampiros mais famosos do cinema. Pela primeira vez o vampiro era filmado à luz de Hollywood. Bela Lugosi será durante muito tempo um dos vampiros mais aterradores do cinema, se bem que diferente de *Nosferatu*. Pela primeira vez, o vampiro é apresentado como uma figura ora terrível, ora sedutora no cinema, característica, que mais tarde, se tornará recorrente na representação fílmica contemporânea. De acordo com Gelder (91), para muitos espectadores, o vampiro de Lugosi, com a sua capa preta e feição aterradora contribuiu para suscitar o horror no grande ecrã. O Drácula de Lugosi, para muitos o vampiro “original” (idem) a par de Christopher Lee, como aponta Skal, introduziu e fixou características que viriam a ser reproduzidas até cerca da década de 1970:

In time, Béla Lugosi’s and Christopher Lee’s respective filmic portrayals in the 1930s and 1940s (Universal, Metro) and the 1950s to the 1970s (Hammer) would help to extend and solidify these markers. Briefly sketched, these markers include clothing (cape [with or without stand-up collar], crest ring, dark tuxedo or suit, black-red coloration, medallion), mannerisms (Eastern European accent, suave), physical features (tall, piercing stare, dark and/or slicked-back hair [with or without widow’s peak]), and engagements (moving into town and buying up real estate, searching for lost or reincarnated loved ones). (Skal 4)

O sucesso do filme de Browning, que introduzia o “Hollywood Gothic”³, foi reproduzido durante os anos seguintes até cerca da década de 1970, em que a imagem do vampiro sofre uma transformação. Na verdade, de acordo com o autor David Skal, o “Hollywood Gothic” devia o seu estilo ao legado da literatura gótica e do expressionismo alemão. Drácula, nas mãos de Browning, continuava a obedecer às ideias principais acerca do mito vampírico, uma vez que, em parte, ainda o

coloca no terreno do simbólico e do sobrenatural, embora o filme apresente já uma faceta científica. A ciência torna-se, aliás, numa ferramenta importante para compreender o vampirismo, atribuindo a condição de vampiro a uma doença, o que iria influenciar filmes como *Dracula's Daughter* (1936), seqüela do filme de Browning, ou *Son of Dracula* (1943), embora não tanto no caso deste último. Lugosi, actor húngaro, servirá também como metáfora para o estrangeiro, o Outro, que ocupa o espaço americano abalado pela Grande Depressão e que surge como um invasor, como nota Abbott (16). Efectivamente, muitos emigrantes, entre eles Húngaros, partiam da Europa com destino aos Estados Unidos onde eram vistos com frequência como uma ameaça ao povo americano e à sua subsistência em fase tão crítica.

Embora os cineastas tenham consciência da tradição do mito no cinema, os filmes seguintes procuram também um sentido de renovação, introduzindo pormenores para manter a imagem do vampiro actual e surpreendente, como refere Gelder:

Each new vampire film engages in a process of familiarisation and defamiliarisation, both interpellating viewers who already 'know' about vampires from the movies (and elsewhere), and providing enough points of difference (in the narrative, in the 'look' of the vampire, and so on) for newness to maintain itself. (86)

Nos anos 50 e 60 a Hammer, produtora britânica de filmes de horror, recupera o mito do vampiro para fazer uma série de obras acerca de Drácula. Esta produtora é responsável pelo conhecido *Horror of Dracula* (1958), realizado por Terence Fisher, que introduz Christopher Lee enquanto vampiro. Em *Horror of Dracula*, o castelo do conde não está em ruínas e a figura de Van Helsing parece estar mais apoiada em explicações de ordem científica do que em superstições para compreender a natureza do vampiro, embora ele ainda permaneça associado à ideia de ente sobrenatural. Com Lee, que protagonizou outros filmes de vampiros, não era necessário recorrer a muitos momentos de horror, uma vez que a sua imagem era mais do que suficiente para aterrorizar os espectadores através de planos e *close-ups* que filmavam os seus olhos sangrentos enquanto mordida as suas vítimas. Contudo, Lee não deixava de ser um vampiro sedutor. Aliás, como refere Ken Gelder (86), Lee acentuava ainda mais esta faceta sedutora do que Bela Lugosi.

Neste caso, e durante o período em que a Hammer teve grande influência no género, o vampiro continuou ainda a ter um papel baseado numa essência espiritual, bastante radicada em lendas e superstições, como refere Abbott:

In these films from the 1930s through to the 1960s, while there was a move to modernize the vampire for contemporary audiences, the monstrous continued to emerge from a fantasy representation of Europe and as such evoked an atmosphere of dreams and nightmares rather than a real and recognizable landscape. It was a genre of the fantastic and the Gothic, creatively exploring issues of sexuality, religion, miscegenation, and later, fears of communism, through the premodern figure of the vampire. It was only in the 1970s that the genre began to break away from the dominance of Dracula, although Stoker's novel and king vampire continue to play a significant role, and as a result, both the genre and the vampire began to be reformulated and reinvented. (72)

A partir de 1970 a imagem mítica do vampiro sofre uma espécie de dispersão visual, no sentido em que há uma mudança na forma como é representada no ecrã. Nesta década a figura do vampiro ocupa vários géneros cinematográficos/televisivos que trabalham a sua imagem de forma diferente da explorada em anos anteriores. É assim que aparecerem todo o tipo de vampiros, em espaços menos convencionais, ou até paródias da figura do vampiro. Embora Drácula se mantenha como o elemento primeiro de uma geração de vampiros, surgem outros que irão povoar o imaginário cinematográfico, mostrando experiências e visões diferentes e, acima de tudo, contando histórias alternativas sobre a origem do mito vampírico. Ao mesmo tempo, algumas das superstições iniciais são completamente eliminadas e substituídas por outras novas. É a era de uma outra modernidade, em que o vampiro se vai inserindo na paisagem contemporânea e se desmistifica.

Não há qualquer magia: Vampiros e ciência

Em 1968, George Romero apresenta ao mundo *The Night of the Living Dead*, um filme importante, não só porque inicia um sub-género, mas também porque iria influenciar todas as grandes produções de filmes de horror. O aumento dos efeitos especiais faz do corpo um espaço de espectáculo, concebendo-o, portanto, enquanto elemento primordial. Neste sentido, a metáfora dos mortos-vivos impõe-se como signo de uma cultura de consumo incapaz de parar e ser parada e, simultaneamente, de

uma total descrença nas capacidades de regeneração da sociedade de consumo pós-industrial (Abott 102; Latham 75). Neste sentido, a fé, expressão de uma crença religiosa vai gradualmente perdendo o seu valor, como irá acontecer no filme *Martin* (1976), pela mão do mesmo realizador.

O filme inaugura uma nova tendência que viria a tornar-se recorrente em grande parte dos filmes de vampiros a partir dos anos 70: a sua *destranscendentalização*. Assim, algumas das ideias do domínio religioso relativas à figura do vampiro vão ser desmistificadas ou alteradas como, por exemplo, a utilização do crucifixo ou do alho. Em *Martin*, o crucifixo não tem qualquer efeito em vampiros a não ser que a pessoa que o empunhe tenha fé. Da mesma maneira, o alho não tem qualquer efeito, como é possível ver através do seu tio-avô, Tada Cuda, que utiliza todas as técnicas convencionais para repelir Martin que morde uma cabeça de alho e não tem qualquer tipo de reacção. Como ele diz: “There’s no real magic...ever”. (*Martin*)

No filme de Romero os elementos do mundo sobrenatural e do oculto já não se aplicam. Como nota Stacey Abbott (103), cruces, alhos e outras práticas de exorcismo religioso já não têm qualquer efeito. Aos olhos dos espectadores, Martin não é, nem será um vampiro convencional. O vampiro perde grande parte dos seus poderes como, por exemplo, a capacidade de se transformar ou hipnotizar as suas vítimas; ou melhor, ao contrário de vampiros anteriores, não tem nenhum poder. A única característica que se mantém é a sede de sangue que, mesmo assim, remete para um vampiro pouco convencional, uma vez que o protagonista não morde as suas vítimas, antes as coloca sob efeito de um sedativo, corta-lhes os pulsos e bebe o seu sangue.

Além disso, verifica-se uma perda de estatuto social na medida em que Martin, apesar de num programa de rádio ser designado por conde, não possui qualquer ligação à aristocracia, algo que também começará a ser recorrente em grande parte de filmes de vampiros posteriores. Esta questão irá ser, aliás, o motivo pelo qual alguns dos vampiros entram em conflito entre si, uma vez que coexistem grupos com estatutos diferentes: um núcleo aristocrático, preso ainda a questões de linhagem, e um outro constituído por vampiros modernizados que pretendem uma nivelção social anuladora das velhas hierarquias, como acontece no caso de Deacon Frost, no primeiro filme da trilogia *Blade*.

A década de 70 do séc. XX trouxe outros filmes em que o mito do vampiro não corresponde à imagem representada nas primeiras versões cinematográficas. Por exemplo, *Blacula* (1972), realizado por William Crain, coloca no grande ecrã um vampiro afro-americano, o que até então não se tinha verificado e, mais tarde, será desenvolvido no filme *Blade*, em 1998. *Blacula* introduz ainda uma outra realidade no cinema de vampiros, a importância do fogo como elemento destruidor, não porque se assemelha ao sol, inimigo ancestral da comunidade vampírica, mas como uma arma científica provada pelas leis da natureza: a carne morta também arde (Abbott 118).

Surgem ainda outros filmes que tocam em questões associadas à guerra do Vietname, como *Deathdream* (1974). Estes filmes situam, definitivamente, o vampiro na panorama americano como uma criação de Hollywood, alertando para o facto de se tratar duma criatura que vive da sua própria artificialidade, no sentido em que o vampiro, bem como o seu mito, existem, acima de tudo, na mente dos espectadores.

Se nos anos 70 este género estava mais vinculado a um cinema independente, nos anos 80 ganha maior notoriedade, muito graças aos filmes anteriores como *Night of the Living Dead*, mas também devido a outros filmes como, por exemplo, *An American Werewolf in London* (1981) de John Landis que ganhou um óscar para a melhor maquilhagem, o que reforça a importância dos efeitos especiais no cinema de horror. É também nos anos 80 que o vampiro começa a ocupar outros géneros, como o filme de Katherine Bigelow, *Near Dark* (1987) um *road movie* em que os vampiros estão em constante deslocação e em grupo, evitando o sol. A estrada torna-se aqui um elemento importante porque representa, de alguma forma, o carácter nómada da figura do vampiro. *Near Dark* viria a inaugurar o género dos *road movies* vampirescos de que se destacam produções como *Vampires* (1998) de John Carpenter, *From Dusk Until Dawn* (1996) de Robert Rodriguez e as suas outras sequelas, *From Dusk Until Dawn II* (1999) de Scott Spiegel e *From Dusk Until Dawn III* (1999) de P. J. Pesce.

Near Dark, tal como outros filmes dos anos 80 sobre o mesmo tema, também coloca outras questões, especialmente a nível da representação do corpo enquanto algo extremamente desagradável e com impulsos quase incontrolláveis. A sede contínua do vampiro é disso exemplo, bem como as transformações que sofre ao longo destes filmes, com particular atenção ao corpo. Por um lado, há uma inquietação com o corpo que não envelhece e daí uma das grandes atracções do Ser vampiro, como acontece em *The Lost Boys* (1987) de Joel Schumacher. Por outro lado, estes filmes incidem na importância das fronteiras do corpo do vampiro que explode numa dispersão de fragmentos sólidos e líquidos, como acontece em *Fright Night* (1985) de Tom Holland. Este tipo de imagem seria retomada em filmes como *Blade* (1998) ou, levada ao extremo, em *From Dusk Until Dawn* (1996).

Os anos 70 e 80 do séc. XX marcam uma ruptura na forma como o mito do vampiro vai sendo reproduzido na tela que se prolonga pela década de 1990, especialmente porque o cinema se abre a

outras personagens de carácter mais marginal. A década de 1990 está ligada a períodos de uma maior expressão multicultural que se reflecte no cinema de ficção vampírica desta época. Os vampiros que ocupam agora o grande ecrã pertencem a várias etnias, provêm de múltiplos contextos culturais e são figuras em constante metamorfose que, gradualmente, ganham uma dimensão cada vez mais humana e menos monstruosa. *Interview with the Vampire* (1994) de Neil Jordan e *Blade* (1998) de Stephen Norrington ou *Queen of the Damned* (2002) de Michael Rymer são alguns dos exemplos mais importantes que irão influenciar obras como *Underworld* (2003) de Len Wiseman.

Contudo, existe ainda uma adaptação bastante importante que retrocede no tempo. Em 1992 Francis Ford Coppola adapta a obra de Bram Stoker recuperando a figura de Drácula e conseguindo estabelecer uma forte ligação entre a obra escrita e a obra visual. Na obra de Coppola, Drácula não é visto enquanto monstro, mas como um ser sensual com características anti-heróicas. Já não é o mal que ocupa o seu ser, mas sim uma certa nostalgia em voltar a ser humano e a amar. Aliás, essa foi uma das grandes alterações introduzida por Coppola ao adaptar a obra de Stoker. Concebendo-a para uma audiência contemporânea Coppola narra a história de Drácula e Mina como uma relação amorosa, facto que contribuiu para o seu grande sucesso. Em *Dracula*, o sentimento do amor actua como um elemento redentor para o vampiro, ao atribuir a uma humana a capacidade de alterar a condição vampírica do amado, situação que replica rigorosamente o poder do vampiro em transformar o ser humano num ente da sua espécie. Como comenta Joel Griswell este é um dos elementos mais importantes nesta narrativa:

Coppola's biggest departure from the novel was the incorporation of the romantic arc between Dracula and Mina. The film closes with them alone, in the same temple-like room where Dracula first abandoned God. Beneath the shadow of the cross, Mina plunges a stake into Dracula's heart, freeing him from an eternity of suffering. Wrapped in Mina's arms, Dracula is finally at peace. Thus, instead of celebrating the defeat of the ultimate evil, as per the novel, we are left with a heartbreaking Shakespearean ending. (61)

Tal como o slogan do filme indica “Love never dies”, aludindo à possível imortalidade do vampiro, bem como à perenidade do amor. *Interview with the Vampire* (1994) de Neil Jordan, baseando-se na obra de Anne Rice, uma das mais conhecidas escritoras do romance de vampiros, aborda também a questão do amor, mas de um outro ponto de vista. Os vampiros de Rice estão envolvidos em relações, quer homossexuais, como o caso de Louis e Lestat, quer heterossexuais ou polimórficas, podendo, inclusive, formar famílias. Neste filme, o vampiro, tal como o título indica, deixa-se entrevistar, o que contribui para a sua desmitificação. Quando interrogado acerca dos seus poderes sobrenaturais Louis, personagem central do filme, responde “That is, how would you say today...bullshit” (*Interview with the Vampire*) apresentando uma nova realidade acerca do mito do vampiro, como Jules Zanger aponta no seu artigo “The vampire next door”:

Though still possessing preternatural strength and shunning the light, most contemporary vampires have lost their mutability, which is the essence of all magic. They can no longer transform themselves into bats or mist or wolves or puffs of smoke; in addition, they need no longer wait to be invited over a threshold, and mirrors and crucifixes appear to have relatively little effect on them. (19)

Neste sentido, uma das obras mais importantes é a trilogia *Blade* (1998, 2002, 2004), onde o vampiro surge ainda mais desmitificado. *Blade* não é um vampiro comum. No espírito da década de 1990, pertence a um grupo multicultural, o dos afro-americanos, e luta com outros vampiros servindo-se de todo o tipo de tecnologia, como nota Abbott:

[...] *Blade's* battle against the vampires is fought through the combination of advanced scientific and technological weaponry—such as vampire mace, ultraviolet light, and silver nitrate bullets—and the ritualized weapons of a samurai warrior. The production and maintenance of these weapons is set within the industrial landscape of an abandoned factory, while the vampires live in a postmodern high-rise. (Abbott 181)

Para além disso, *Blade* é um vampiro especial, porque resiste à sede de sangue e também pode andar à luz do sol, capacidade que é encarada pelos demais vampiros como um mistério obcecante e, simultaneamente, uma ameaça para todos eles, na medida em que o coloca, eventualmente, num plano mais humano. Os vampiros que povoam o universo de *Blade* também fogem a uma certa tradição devedora do cinema, tal como *Blade* comenta quando ensina a personagem Dr. Karen Janson a matar vampiros:

Crosses and running water don't do dick, so forget what you've seen in the movies. You use a stake, silver, or sunlight. You know how to use one of these? [Hands her a gun.] The safety's off, round's already chambered—silver hollow point filled with garlic. You aim for the head or the heart. Anything else is your

ass. (*Blade*)

Como *Blade* afirma, os conhecimentos que a maioria das pessoas possuem são baseados naquilo que o cinema foi transmitindo, pelo que é natural o domínio das formas mais tradicionais de eliminar vampiros, como a água benta ou a cruz, que remetem para um simbolismo de cariz mais espiritual. Em *Blade*, todavia, a ciência sobrepõe-se por completo a este lado espiritual, mesmo quando se trata de vampiros mais antigos. O facto de serem criaturas intemporais e de terem acumulado conhecimento ao longo da sua existência permitiu que desenvolvessem também um saber tecnológico utilizado para a manutenção da sua raça. Tal é visível na forma como obtêm o sangue, não já por intermédio da dentada, mas recorrendo a bancos de sangue, que, de alguma forma, são o sinal de que a própria raça vampírica deseja evitar a exposição. Tal como *Blade* também *Underworld* (2003, 2006, 2009) se apoia na ciência e tecnologia. Os vampiros utilizam técnicas de combate avançadas numa guerra eterna contra os “Lycans”, homens que se transformam em lobisomens devido a um vírus. Neste filme, os vampiros desenvolvem ainda sangue sintético. Acontece o mesmo em *Daybreakers* (2009) de Michael e Peter Spierig, mas o sangue sintético, como seria de esperar, não sacia por completo os vampiros. Neste universo, os humanos são cada vez menos e estão organizados numa espécie de guerrilha para poderem sobreviver, uma vez que são caçados pelos vampiros. Neste caso, o vampirismo é, mais uma vez, encarado como uma praga ou doença e a cura, uma vez encontrada, dá-se através de uma espécie de ritual de purificação ou baptismo, em clara alusão religiosa, pois os vampiros para voltarem a ser humanos são expostos ao sol e mergulhados em água, dois símbolos de início de uma nova vida.

Em *Underworld* ocorre também um desvio às convenções, principalmente ao colocar como protagonista uma vampira que, posteriormente, se apaixona por um humano, transformado depois em vampiro/lobisomem. Do mesmo modo, em *Van Helsing* (2004) a tecnologia é tida em grande conta, uma vez que o caçador de vampiros tem ao seu dispor uma série de armas para matar vampiros e outros seres. Independentemente de todas estas transformações, algumas mais próximas da versão mítica original, outras nem tanto, a realidade é que, desde a introdução do vampiro no cinema que o mito tem vindo a ser repensado e redefinido à luz dos parâmetros científicos. Ao contrário do que o folclore fazia crer o vampiro do séc. XX e XXI já não é temido. Como afirma Beresford (141), este é o resultado do uso da sua imagem para promover todo o tipo de produtos e o facto de ser objecto de inúmeros livros e filmes que lhe garante uma ampla divulgação e que o projecta para outras reproduções que não necessariamente associadas apenas ao horror. A representação do vampiro contemporâneo coloca uma correlação distinta entre ele e o conceito de doença. Se em *Nosferatu* ou *Dracula* o vampiro é perspectivado como o responsável espectral da praga que assola os homens, constituindo, por isso, uma maldição, em *Blade* os vampiros vivem eles próprios na condição de doentes ou deficientes uma vez tomado como padrão o modelo humano. Curiosamente, a atitude ética e convival do vampiro também se altera, pois começa a co-habitar com os humanos não os tratando como se de uma refeição se tratassem, mas como seres que precisam de ser protegidos. O desejo por sangue é controlado não só por opção própria, mas como forma de mostrar a capacidade de contenção de um ente que durante muito tempo cedeu aos impulsos naturais.

Uma nota de conclusão: os novíssimos vampiros

O último exemplo de como a imagem do vampiro tem mudado ao longo dos tempos reside na sua relação com o sangue, elemento primordial para a sua sobrevivência. Na saga *Twilight* (2008, 2009, 2011), baseada nos romances de Stephanie Meyer, o protagonista, o vampiro Edward Cullen e a sua família decidem não beber sangue humano e optam por beber sangue de animais, por ser o comportamento correcto, como refere Jean Kazez:

Edward satisfies his nutritional requirements by feasting on animal blood, which makes him, he says, a vegetarian — by vampire standards. Animal blood is like tofu, for the Cullen family, but they live on a human - free diet anyway, because it 's the right thing to do. (25)

Beber sangue animal é uma questão ética que manifesta a sua vontade de conviver com os humanos, o que, porém, não agrada a todos os vampiros. Em *Twilight* os vampiros que preferem um certo nomadismo bebem sangue humano, enquanto que os que pretendem formar uma família e fixar-se optam por beber sangue animal podendo, assim, viver em sociedade. No entanto, esta não é a única diferença que a saga ilustra. Nesta obra os vampiros também não obedecem às convenções do género cinematográfico, estando associados a uma faceta sensual, mas que não iguala o erotismo de outros vampiros famosos. São-lhes ainda atribuídos novos poderes que surgem de qualidades que já possuíam

enquanto humanos, mas num plano superior, hiperbólico: a super-velocidade, capacidade de influenciar relações ou prever o futuro. Enquanto família os Cullen, com os seus poderes especiais, formam um todo uno que representa um desejo de normalidade na vida do vampiro e uma maior identificação com o ser humano e os seus valores, como o comprova o facto de Edward e os seus irmãos andarem na escola de Forks, em Washington. Desviam-se, portanto, do vampiro aterrador e monstruoso de outras narrativas cinematográficas, como afirma Jennifer L. MacMahon:

The vampires in *Twilight* do deviate from the archetypal vampire in important ways. They are undeterred by garlic and invulnerable to stakes through the heart. They don't sleep in coffins — indeed, they don't sleep at all. Daylight isn't deadly, either. Instead, vampires glisten in it. Most important, they aren't exactly monstrous. The Cullens and the Denali clan are kinder, gentler vampires. What distinguishes them most from the stereotypical bloodsucker is the fact that they curb their natural thirst for human blood. (201-202)

São vampiros que, quando expostos ao sol, brilham e não morrem com estacas no coração, mas apenas se forem esquartejados e queimados. Apesar desta narrativa jogar com uma certa tendência da actual popularidade dos vampiros, na verdade é impossível ignorar a importância deste novo vampiro que, mesmo com a aparência de “um deslavado não-morto coberto de purpurinas” (1) como afirma Mário Jorge Torres, e mesmo parecendo de plástico ou cera, aponta para uma nova leitura do mito vampírico. O vampiro é apresentado como uma figura em busca da sua humanidade e não como um monstro que cede perante os seus impulsos mais violentos ou maléficos. Aliás, a obsessão das personagens em se identificarem com o Outro através dos laços afectivos estabelecidos leva uma das vampiras a desejar ser humana, ao passo que, a humana, deseja transformar-se em vampiro. Stephanie Meyer, nesta história, cria uma ambivalência entre Eu e o Outro que se vai repercutir na relação entre o espectador e a personagem vampírica suscitadora das emoções sublinhadas por Aristóteles para o acontecimento dramaturgico, o temor e a piedade. A empatia entre vampiros e homens subjaz ao esforço dos Cullen em se integrarem na comunidade humana, adoptando o seu código moral. Do mesmo modo, Edward encontra a sua redenção no amor que tem por Bella, mesmo repudiado pela comunidade. Através dele também outros vampiros que optem por uma vida em família obtêm alguma forma de redenção ao redescobrirem o seu lado humano. Bella, a mulher por quem Edward se apaixona, no entanto, é transformada em vampira. Ainda enquanto humana dá à luz uma criança que serve de metáfora para a condição ambivalente dos novos vampiros ou, num outro plano, exegético, as relações multiculturais das sociedades contemporâneas. Meio humana, meio vampira, a filha de Edward e Bella representa ainda um novo olhar sobre o mito vampírico, desmistificando a sua imagem e humanizando-o cada vez mais.

Tal representação, como todas as outras, irá sofrer alterações, uma vez que, como foi explorado, a imagem do vampiro está em permanente mutação. Para já, os novíssimos vampiros estão por aí, consubstanciando os nossos maiores anseios acerca da imortalidade e da beleza infinitas, mas também para nos lembrar da nossa finitude e vulnerabilidade, como nota Jennifer L. MacMahon:

As far as we know, we have only one life, and that life and our loves are painfully finite. For this reason, it might be wise for us to abandon our wish for eternal life and love, and realize that the aspects of the human condition that we sometimes suffer from are the things that make us what we are. We appreciate time by virtue of our lack of it, are sensitive because of our vulnerability, compassionate because of our dependence, and strong because of our fragility. While we can be monsters, we are more monstrous when we ignore our humanity than when we embrace it. (206)

O que *Twilight* faz, embora numa versão mais juvenil, é apresentar vampiros mais humanizados porque procuram “normalizar” a sua condição. São vampiros mais fotogénicos e menos temíveis, mas mais rendíveis e mais próximos de nós. De Orlok a Edward Cullen o vampiro passou por várias metamorfoses, que radicam no sobrenatural, nas superstições mais populares ou no medo entranhado do Outro, seja ele uma doença, um outro povo ou qualquer tipo de ameaça ao universo conhecido. De qualquer modo, esta figura ainda não desapareceu do imaginário colectivo e o cinema em muito contribuiu para trazer os vários vampiros até nós, explorando as nossas crenças e os nossos maiores medos.

Nos vampiros da contemporaneidade os crucifixos ou a água benta já não são eficazes; o sol pode também não os afectar, a velha estaca de madeira pode já não servir, mas haverá sempre alguma forma de os eliminar. Contudo, se o mito sobreviveu até agora significa que o vampiro irá sempre ressuscitar, adaptando-se, reconfigurando-se, inserindo-se na comunidade que o rodeia, passando por humano ou querendo ser um deles, buscando a redenção. Se voltará a ser um monstro cuja sombra temeremos é algo que, para já, não tem resposta. A certeza, porém, é que nunca antes lhe conhecemos

tão bem os poderes e as vulnerabilidades, os impulsos predatórios e as virtudes, isto é, nunca como agora nos vimos reflectidos tão profundamente no dilema existencial que domina toda a criatura dotada de razão e emoção.

Bibliografia Citada:

- Abbott, Stacey. *Celluloid Vampires: Life after death in the modern world*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Beresford, Mathew. *From Demon to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*. Chicago: Reaktion Books, 2008.
- Carroll, David. "Vampire Mythos: The Changing Face of Undeath". *Burnt-Toast*, Issue 9, October 2002 [1992]. Web 12 de Janeiro 2012.
- Housel, Rebecca & Wisniewski, J. Jeremy (ed). *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians and the Pursuit of Immortality*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2009.
- Frye, Northrop. *Myth and Metaphor: Selected Essays 1974-1988*. Editado por Robert D. Denham. Virginia: The University Press of Virginia, 1996.
- Gelder, Ken. *Reading the Vampire: Popular Fiction Series*. London and New York: Routledge, 1995.
- Griswell, Joel. "Dracula: Bram Stoker Meets Francis Ford Coppola". *ESSAI*: Vol. 6, Article 23, (2008): 59-62.
- Kazez, Jean. "Dying to eat: the vegetarian ethics of twilight". *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians and the Pursuit of Immortality*. Edited by Housel, Rebecca & Wisniewski, J. Jeremy. Hoboken: John Wiley & Sons, 2009. 25-39.
- Keyworth, David G. "Was the Vampire of the Eighteenth Century a Unique Type of Undead-Corpse?". *Folklore*, Vol. 117, No. 3, (2006): 241-260.
- Latham, Rob. *Consuming Youth: Vampires, Cyborgs, & the Culture of Consumption*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2002.
- Macmahon, Jennifer L. "Twilight of an idol: our fatal attraction to vampires". *Twilight and Philosophy: Vampires, Vegetarians and the Pursuit of Immortality*. Edited by Housel, Rebecca & Wisniewski, J. Jeremy. Hoboken: John Wiley & Sons, 2009. 193-208.
- Skal, David J. *Hollywood Gothic: The Tangled Web of "Dracula" from Novel to Stage to Screen*. New York: W.W. Norton and Company, 1997.
- _____. "Dracula in Film, Television, Documentary, and Animation". *Dracula in Visual Media: Film, Television, Comic Book and Electronic Appearances, 1921-2010*. Edited by John Edgar Browning and Caroline Joan (Kay) Picart. London: McFarland & Sons, 2011. 9-11.
- Schwarz, Joe. "The Myth of Vampyre and Porphyria", <http://www.chemicallyspeaking.com/archive/2010/11/01/the-myth-of-vampires-and-porphyria.aspx>. *Chemically Speaking*, 1 November, 2010. Consultado a: 26/03/2012.
- Torres, Mário Jorge. "Vampiros e Lobisomens de Plástico". *Ípsilon/Público* 27 de Novembro 2009. Web 12 Janeiro 2012.
- Zanger, Jules. "Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door." *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Ed. Joan Gordon and Veronica Hollinger. Philadelphia: U of Penn. P, 1997. 17-26.

Filmografia:

- An American Werewolf in London*, realizado por John Landis, Universal Studios, 1981.
- Blacula*, realizado por William Crain, American International, 1972.
- Blade*, realizado por Stephen Norrington, New Line Cinema, 1998.
- Blade II*, realizado por Guillermo Del Toro, New Line Cinema, 2002.
- Blade: Trinity*, realizado por David S. Goyer, New Line Cinema, 2004.
- Bram Stoker's Dracula*, realizado por Francis Ford Coppola, American Zoetrope, 1992.
- Daybreakers*, realizado por Michael e Peter Spierig, Lionsgate 2011.
- Deathdream*, realizado por Bob Clark, Impact Films, 1972.
- Dracula 2000*, realizado por Patrick Lussier, Dimension Films, 2000.
- Dracula*, realizado por Todd Browning, Universal Pictures, 1931.
- Dracula's Daughter*, realizado por Lambert Hillyer, Universal Pictures, 1936.
- Fright Night*, realizado por Tom Holland, Columbia Pictures, 1985.
- From Dusk Till Dawn*, realizado por Robert Rodriguez, Dimension Films, 1996.
- From Dusk Till Dawn II: Texas Blood Money*, realizado por Scott Spiegel, Dimension Films, 1999.
- From Dusk Till Dawn III: The Hangman's Daughter*, realizado por P. J. Pesce, Dimension Films,

1999.

Horror of Dracula, realizado por Terence Fisher, Hammer Film Productions, 1958.
Interview with the Vampire, realizado por Neil Jordan, Geffen Pictures, 1995.
Martin, realizado por George A. Romero, Laurel Entertainment Inc., 1976.
Near Dark, realizado por Katherine Bigelow, Near Dark Joint Venture, 1987.
Night of the Living Dead, realizado por George A. Romero, Image Ten, 1968.
Nosferatu: A Tale of Horror, realizado por F. W. Murnau, Jofa-Atelier Berlin-Johannisthal, 1922.
Son of Dracula, realizado por Robert Siodmak, Universal Pictures, 1943.
The Lost Boys, realizado por Joel Schumacher, Warner Bros Pictures, 1987.
Twilight: New Moon, realizado por Chris Weitz, Summit Entertainment, 2009.
Twilight, realizado por Catherine Hardwicke, Summit Entertainment, 2008.
Twilight: Breaking Dawn – parte 1, realizado por Bill Condon, Summit Entertainment, 2011.
Twilight: Eclipse, realizado por David Slade, Summit Entertainment, 2010.
Underworld, realizado por Len Wiseman, Lakeshore Entertainment, 2003.
Underworld: Evolution, realizado por Len Wiseman, Lakeshore Entertainment, 2006.
Underworld: Rise of the Lycans, realizado por Patrick Tatopoulos, Lakeshore Entertainment, 2009.
Vampires, realizado por John Carpenter, Film Office, 1998.
Van Helsing, realizado por Stephen Sommers, Universal Pictures, 2004.

¹ O doente afectado por esta doença afastava-se do sol, por causa da sua sensibilidade à luz e poderia ingerir sangue para aliviar os problemas do corpo, uma vez que a doença está associada à não produção de heme, o principal componente do sangue. O bioquímico David Dolphin (1985) foi o primeiro a estabelecer esta associação, embora esta teoria já tenha sido refutada. Cf. “The Myth of Vampyre and Porphyria” de Joe Schwarcz.

² O título de conde também o irá associar a um local muito específico e característicos do gótico, que é o castelo, que figura em muitas histórias em que o vampiro está presente enquanto membro da aristocracia e ligada a um passado. O termo vampiro vai também ser utilizado para servir de crítica a uma certa sociedade aristocrática, por exemplo.

³ Cf. David J. Skal, *Hollywood Gothic: The Tangled Web of “Dracula” from Novel to Stage to Screen* (New York and London: W. W. Norton and Company, 1990), 7.