



# *NOSFERATU*

**100 ANOS DE TERROR**

COORDENAÇÃO

**CLAUDIA J. FISCHER**

EDIÇÃO

**ALEXIS F. VIEGAS**

**PATRICIA SÁ**



# ***NOSFERATU***

## **100 ANOS DE TERROR**

COORDENAÇÃO

**CLAUDIA J. FISCHER**

EDIÇÃO

**ALEXIS F. VIEGAS**

**PATRÍCIA SÁ**

## **NOSFERATU: 100 ANOS DE TERROR**

Coordenação: Claudia J. Fischer

Edição: Alexis F. Viegas e Patrícia Sá

Capa: António Pedro

Paginação: Margarida Baldaia

© Edições Húmus, 2022 e Autores

End. Postal: Apartado 7081

4764-908 Ribeirão – V.N. Famalicão

Tel. 926 375 305

E-mail: [humus@humus.com.pt](mailto:humus@humus.com.pt)

[www.edicoeshumus.pt](http://www.edicoeshumus.pt)

Impressão: Papelmunde – V. N. Famalicão

1.ª edição: Dezembro de 2022

ISBN: 978-989-755-838-2

Depósito Legal: 508148/22

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00509/2020.

Apoios:



# ÍNDICE

- 7    PREFÁCIO  
      CLAUDIA J. FISCHER
- 11  INTRODUÇÃO  
      ALEXIS F. VIEGAS E PATRÍCIA SÁ

## PARTE I

- 19  *NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS:*  
      UMA HISTÓRIA DE ESPECTROS  
      TIAGO RAMOS
- 31  HORROR, TERROR, AND FEAR IN A “NEW AGE”  
      ELISABETE LOPES
- 45  QUEERING THE VAMPIRE AND ILLNESS:  
      A BRIEF INTRODUCTION TO QUEER STUDIES AND THE VAMPIRE  
      M. FRANCISCA B. B. DE ALVARENGA
- 55  A PUTREFACÇÃO INEVITÁVEL:  
      SUBSÍDIO PARA UMA ONTOLOGIA DO VAMPIRO  
      (PONDERANDO *NOSFERATU* DE FRIEDRICH W. MURNAU)  
      DAVID SOARES
- 67  DE *HALLOWEEN* A *NOSFERATU*:  
      SANDRA HENRIQUES E O TERROR  
      ALEXIS F. VIEGAS E PATRÍCIA SÁ

## PARTE II

- 83  O SOM MATOU A ESTRELA DO CINEMA MUDO  
      ANA CATARINA RODRIGUES
- 87  BAR DA ALDEIA NA PENUMBRA  
      ANDREIA ESTEVES

- 89 NOSFERATU À L'OR  
ANDREIA TORRANG
- 91 UMA SINFONIA DE TERROR  
BIANCA BURLACCHINI, VERONICA ZAGAL E ÍRIS VIRGÍLIO
- 93 NOSFERATU: FANTASMA DA NOITE, HERÓI DA HUMANIDADE  
J. M. DIAS
- 97 EM BUSCA DA COLHEITA PERFEITA,  
OU O EXISTENCIALISMO DO CONDE ORLOK  
JOSÉ MARIA COVAS
- 101 UM SONHO DA TRANSILVÂNIA  
M. J. LIMA
- 103 DESTINOS SOMBRIOS  
MADALENA CARDOSO
- 105 NOSFERATU: OLD 'N TIRED  
MARIA J. SILVA
- 107 NECURAT  
PEDRO LUCAS MARTINS
- 109 A MALDIÇÃO DE NOSFERATU  
REVIRAVOLTA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL
- 111 O PRINCÍPIO É O FIM É O PRINCÍPIO  
PAULO SILVA E RUI ALEX
- 115 ZOMBIRO  
SAMIR KARIMO
- 117 TODOS OS OCEANOS DE TEMPO  
SUSANA SILVA
- 119 NOTAS BIOGRÁFICAS

## PREFÁCIO

CLAUDIA J. FISCHER

No verão de 1816, cinco jovens britânicos passaram alguns dias numa casa à beira do lago de Genebra, para aí poderem sentir-se mais resguardados de olhares moralizantes no seu país de origem. Eram eles Lord Byron, o anfitrião do grupo, e os convidados Percy Shelley, Mary Godwin (futura Mary Shelley), a meia-irmã desta, Claire Clairmont (com quem Byron vivera uma aventura amorosa) e John William Polidori: o seu médico particular e amigo. Uma nuvem escura cobria a Europa Central, a eclosão do vulcão Tambora, na Indonésia, causara condições atmosféricas que não convidavam a passeios ao ar livre. Confinados na Villa Diodati e com pouca luz natural, os amigos entretinham-se com diversos passatempos, um deles proporcionando o surgimento de um dos romances góticos mais célebres da literatura europeia: *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Uma dessas distrações foi precisamente a leitura em voz alta da *Fantasmagoriana*, uma antologia alemã de oito histórias de fantasmas, cuja tradução para inglês fora publicada três anos antes com o título *Tales of the Dead*. Esta leitura ocasionou um impulso criativo entre os convivas, nomeadamente o desafio de cada um deles escrever uma história igualmente assustadora. O romance de Mary Shelley, concebido nesse contexto, quando esta ainda só tinha dezoito anos de idade, e publicado em 1818 com autoria anónima, teve a popularidade que se sabe, desdobrando-se até aos nossos dias em diferentes versões e adaptações, ao teatro, à ópera, ao cinema, à banda desenhada e a outras formas.

Mas outra obra, mais próxima do *Nosferatu* que aqui nos convoca, teve também origem nesse desafio, nomeadamente *The Vampyre*, escrito pelo jovem Polidori a partir de um rascunho inacabado do seu amigo Byron. Progenitor do género de ficção sobre vampiros, este conto veio, mais tarde, a inspirar *Varney the Vampire or The Feast of Blood*, um *penny dreadful* atribuído a James Rymer e a Thomas Prest, assim como o célebre romance *Dracula*, publicado por Bram Stoker em 1897 e fonte relevante para a criação de *Nosferatu*, *eine*

*Symphonie des Grauens*, de F. W. Murnau, estreado precisamente há cem anos, em 1922.

O volume que aqui se apresenta é mais um exemplo de como o encontro com obras de ficção do passado pode fazer germinar novas criações, literárias e artísticas, além de suscitar novo pensamento em torno de ideias e figuras literárias que atravessam fronteiras culturais e diferentes gerações. Duzentos anos depois, vemos uma constelação de certo modo análoga: dois jovens mestrandos em Estudos Comparatistas, Patrícia Sá e Alexis Viegas, convidados a organizar um evento em torno do primeiro centenário do clássico de Murnau, promovem um desafio público que parece dar continuidade a esta corrente de criatividade, organizando uma chamada para trabalhos artísticos inéditos inspirados na figura do vampiro Nosferatu. O evento, para o qual inicialmente se planeava apenas a projeção do filme com respetiva apresentação, transformou-se, graças à iniciativa e incansável ação de Patrícia Sá e Alexis Viegas, numa jornada multifacetada que contou com um painel de comunicações de natureza científica e interdisciplinar sobre o tema e uma ronda de conversas com os autores dos trabalhos criativos previamente submetidos e selecionados, vindo a concluir-se, já de noite, com a projeção do filme em versão restaurada. Tendo lugar, no dia 22 de junho de 2022, num dos auditórios gentilmente cedidos pelo Cinema São Jorge em Lisboa, este foi um momento feliz que permitiu, entre outras coisas, conhecer e dar a conhecer uma jovem geração de artistas que se dedica ao tema do terror na literatura e nas artes.

Foi precisamente por ocasião do lançamento da antologia de ficção de terror *Sangue Novo*, em 2021, que reencontrei Patrícia Sá, autora de um dos contos desse volume, pouco tempo depois de ter sido minha aluna no seminário de mestrado Estudos Interartes, no qual estudámos a relação entre Música e Literatura no Romantismo Alemão. Em plena pandemia de COVID-19, este grupo, de que Alexis Viegas também fez parte, viu-se na insólita circunstância de cumprir todo um semestre de aulas confinado em casa, num contacto com colegas e docentes que se limitava à mera imagem volátil no ecrã, a uma fantasmagoria no sentido mais antigo do termo, por via das ligações por ZOOM. Se atendermos à origem etimológica comum de fantasmagoria e fantasia, posso constatar com alegria que ela se manifestou plenamente naquele semestre de primavera de 2021, no qual o trabalho dos alunos revelou grande entusiasmo, imaginação e qualidade, lançando frutos para lá do contexto letivo. Além dos que foram os impulsionadores deste projeto, muitos deles colaboraram na sua concretização, quer por terem submetido trabalhos artísticos, quer por se terem

voluntariado a participar na complexa organização do evento, quer ainda por terem estado presentes entre o público.

Também a decisão de conceber esta publicação (ainda dentro do ano do centenário de *Nosferatu*) é da iniciativa de Patrícia Sá e Alexis Viegas, que para ela trabalharam com afinco, embora estando simultaneamente a concluir as suas teses de mestrado. Esta publicação representa não só o culminar de uma jornada concebida para repensar a figura de *Nosferatu* na contemporaneidade, mas também oferece, com o apoio indispensável do CECComp, um *output* de carácter mais permanente, testemunho de um contágio saudável com possibilidades de continuidade. Sob o signo da intermedialidade, inerente à génese do filme e às suas diversas reverberações ao longo das décadas, pretendemos que esta antologia reflita o esforço científico que regeu as intervenções do painel de oradores no evento, reforçá-la com o contributo de outros investigadores e, em pé de igualdade, juntar-lhe os contributos inéditos de artistas que responderam ao desafio.

Se o olhar daqueles jovens românticos sobre a literatura popular de outros povos e de tempos passados deu lugar a novas linguagens e narrativas que passaram a fazer parte do tecido cultural europeu, o olhar destes jovens sobre *Nosferatu* e o que têm para nos contar e mostrar não é de somenos importância.

Pela minha parte, expresso aqui, antes de mais, a minha profunda gratidão à Patrícia e ao Alexis, por terem abraçado este projeto com tanto sentido de responsabilidade e competência, excedendo em larga medida as expectativas que tive quando, num primeiro momento, pensei em modos de celebrar esta efeméride. A minha gratidão vai também para todos os que, de uma forma ou de outra, contribuíram para que hoje e aqui este livro se tornasse uma realidade.

*30 de setembro de 2022*



# INTRODUÇÃO

ALEXIS F. VIEGAS E PATRÍCIA SÁ

«Nosferatu: 100 Anos de Terror» começou como um projeto de dimensão reduzida que visava, precisamente, pontuar o centenário de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), de F.W. Murnau. Inicialmente, contemplava uma projeção do filme e uma breve apresentação do mesmo. No entanto, foi surgindo um horizonte de ideias que nos conduziu à alvorada negra de *Nosferatu* em torno da intermedialidade que o caracteriza e o projeto tornou-se uma jornada muito mais ambiciosa. De facto, os aspetos intermediais do filme são fatores tão marcantes que os procurámos homenagear na própria estrutura do evento, que uniu oradores e artistas de áreas e interesses distintos. Sobre esta intermedialidade, Lewis e Simine escrevem:

F. W. Murnau's film [...] provides us with an illustration of how adaptation and intermediality can function together as frameworks of analysis, whose combination produces multi-layered interpretations. This film not only references Bram Stoker's novel as source material in its credits but goes further by mimicking the medial qualities of the book or rather the way a reader 'performs' the book [...]. (2020, 5)

Lewis e Simine realçam que, além de ser um precursor do género de terror e, por isso mesmo, fazer um comentário acerca das inquietações humanas, *Nosferatu* é, antes de mais, um objeto caracterizado pelo jogo intermedial entre a música, o cinema e a literatura, que muito contribuíram para que se tornasse um objeto artístico intemporal e constante alvo de novas linhas interpretativas, ainda a ser delineadas por diversas áreas de estudo. Além do contexto académico, por exemplo no âmbito do cinema, as reverberações de *Nosferatu* ecoam este mesmo sentimento de contínua inovação e reflexão. A adaptação de Werner Herzog, *Nosferatu: Phantom der Nacht* (1979), ilustra este fenómeno ao interpretar Conde Orlok como uma figura que

transcende a questão da monstruosidade<sup>1</sup> e do medo, revelando-se um símbolo de mudança:

Nosferatu is not a monster, but an ambivalent, masterful force of change. When the plague threatens, people throw their property into the streets, they discard their bourgeois trappings. A re-evaluation of life and its meaning takes place. (Herzog *apud* Kennedy 1978)

Esta perspectiva contrasta com a de Richard Kobritz, produtor da minissérie *Salom's Lot* (1979), que se serve do conde como inspiração para a personagem de Mr. Barlow. Kobritz procurou que a diferença fosse realçada na personagem de Barlow através da sua caracterização física, de modo a exprimir o que o produtor entendeu como sendo a «essência do mal», devolvendo a Nosferatu a interpretação primordial da sua figura enquanto arquétipo de monstruosidade. Numa entrevista à *Cinefantastique*, Kobritz enquadrou esta abordagem da seguinte maneira:

We went with the concept of a really unattractive, horrible-looking Barlow. We went back to the old German NOSFERATU concept where he is the essence of evil, and not anything romantic or smarmy, or, you know, the rouge-cheeked, widow-peaked Dracula. I wanted nothing suave or sexual, because I just didn't think it'd work; we've seen too much of it. (Kelley 1979, 17)

De facto, tanto a figura de Nosferatu como o filme no seu todo continuam a ser um mote inspirador no cinema contemporâneo, sendo o *remake* de Robert Eggers, que ainda se encontra em produção, o exemplo mais recente deste exercício criativo e técnico, mas não só. No âmbito dos videojogos e da banda desenhada, a presença do filme de Murnau também já se fez sentir de diferentes formas. *Nosferatu*, um *platformer* de ação japonês desenvolvido pela SETA Corporation em 1994, segue a história de Kyle cuja namorada é sequestrada por Nosferatu. *Nosferatu: The Wrath of Malachi* (n.a. 2004), um jogo de *survival horror* em primeira pessoa, tem como protagonista James Patterson, que se vê obrigado a enfrentar o vampiro para tentar salvar a sua irmã Rebecca. Em

---

<sup>1</sup> O termo «monstruosidade» é aqui utilizado de forma ampla e flexível, de modo a invocar uma caracterização mais geral do grotesco, do que invoca medo, do assustador, do diferente e do que não é facilmente definido.

ambos os jogos, a relação com *Dracula* (Stoker 1897) é também um elemento central e que se revela principalmente na permutabilidade da figura do vampiro que se manifesta como um cruzamento entre o Conde Orlok e o Conde Drácula. No que concerne à banda desenhada, a *DC Comics* produziu uma trilogia baseada no cinema expressionista alemão, da qual *Batman: Nosferatu*<sup>2</sup> (Lofficier e Lofficier 1999) faz parte e onde o cavaleiro das trevas de Gotham é literalmente transformado em Nosferatu.

No entanto, as potencialidades intermediáticas do filme não se esgotam nas suas adaptações nem nas reinterpretações de elementos originalmente extraídos de *Dracula*, apontados por Lewis e Simine (2020). A multiplicidade interpretativa de *Nosferatu* estende-se a variadas áreas e tem produzido objetos, tanto artísticos como científicos, que revelam outras facetas da obra original. A presença cômica de Conde Orlok em *SpongeBob Squarepants*<sup>3</sup> ou o pequeno segmento do filme que figura no videoclipe de «Under Pressure», de Queen com David Bowie<sup>4</sup>, são duas referências que ilustram a capacidade deste filme de quebrar fronteiras que vão além das já apontadas. É justamente no seguimento destas constatações que procurámos assentar o Projeto Nosferatu no limiar entre a arte, o mundo académico e o terror. Desta posição liminar, surgiu o painel de oradores do evento e emergiu a chamada para trabalhos artísticos, cujos resultados figuram nesta antologia de componente dupla.

A primeira parte deste volume, dedicada a um âmbito mais académico, conta com os contributos de David Soares e Sandra Henriques que marcaram presença no Cinema São Jorge a 22 de junho de 2022. Num espírito comparatista, convidámos mais três investigadores de diferentes campos do saber a pensar sobre cinema, terror e, claro, *Nosferatu*. Assim, os ensaios aqui reunidos procuram contextualizar o filme de Murnau na época em que foi criado, no movimento do Expressionismo Alemão e no género do terror, bem como evidenciar o impacto de *Nosferatu* na cultura ocidental até à contemporaneidade.

Tiago Ramos, em «*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*: Uma História de Espectros», conduz-nos pela história do cinema alemão no início do século XX, contextualizando questões socioculturais importantes para a produção

---

<sup>2</sup> *Superman's Metropolis* (Lofficier e Lofficier 1996) e *Wonder Woman: The Blue Amazon* (Lofficier e Lofficier 2003) são as outras duas produções.

<sup>3</sup> Nosferatu é o gerente do turno da noite no restaurante fictício *Krusty Krab*. Pode ser encontrado nos episódios «Graveyard Shift», «The Night Patty», «A Place for Pets», «Captain Pipsqueak», «Squidferatu» e «Slappy Daze».

<sup>4</sup> Este excerto encontra-se ao minuto 2:13.

cinematográfica da altura, nomeadamente o sentimento de incerteza que assolava o país no rescaldo da Primeira Guerra Mundial. A partir deste ponto, Ramos enquadra *Nosferatu*, a figura do vampiro e a influência estética do Expressionismo Alemão ao longo do século até à contemporaneidade. Lembra, ainda, a história clandestina do próprio filme, enquanto adaptação não autorizada de *Dracula* (1897), de Bram Stoker, e elenca alguns filmes posteriores que prestam homenagem ao filme de Murnau.

Através das origens do gótico, do fantástico e do terror, passando por subgéneros do terror contemporâneo, tais como o *slasher* e o *paranormal horror*, Elisabete Lopes traz-nos uma reflexão sobre o terror enquanto género em «Horror, Terror, and Fear in a “New Age”». Neste ensaio, Lopes explora o modo como o terror suscita um pensamento sobre a própria condição humana, comentando também o papel do vampiro neste âmbito. Os leitores são aqui convidados a refletir sobre o modo como o terror pode ser percecionado, entre outras formas, enquanto o inconsciente reprimido do ser humano que assombra, mas deve ser confrontado, já que o medo, sensação base do terror, «é a mais antiga e mais poderosa das emoções humanas», como afirma Lovecraft (2006, 11).

M. Francisca B. B. de Alvarenga, em «Queering the Vampire and Illness: A Brief Introduction to Queer Studies and the Vampire», centra-se na figura do vampiro sob o prisma dos estudos *Queer*. Partindo de *Nosferatu* e passando por outras personagens vampíricas, numa abordagem comparatista e intermediática que vai da literatura aos videojogos, Alvarenga apresenta uma análise dos retratos tendencialmente negativos desta figura, relacionados também com aceções pejorativas da doença, e como estas representações têm vindo a ser associadas a identidades *Queer*, formando um *Queer Other*. Este estudo introdutório, que Alvarenga apelidou de «vampiric Queer studies», levanta possibilidades de leitura inovadoras acerca da personagem de *Nosferatu*, aponta lacunas científicas até ao momento e sugere novas linhas de investigação que fazem deste ensaio um avanço significativo tanto para o estudo da figura vampírica como para os estudos *Queer*.

O escritor e historiador David Soares, em «A Putrefacção Inevitável: Subsídio Para Uma Ontologia do Vampiro (Ponderando *Nosferatu* de Friedrich W. Murnau)», reflete acerca das origens da figura do vampiro segundo uma perspetiva historiográfica, antropológica e mitológica, ponderando, também, o modo como a representação vampírica do Conde Orlok sugere, como o próprio afirma, «um serôdio sonho de imutabilidade numa época contemporânea que colheu o frenético dinamismo do Barroco e o transpôs para um

patamar ainda mais vertiginoso». Assim, *Nosferatu* expressa o sentimento de inquietude face às evoluções sociais e tecnológicas que vêm, necessariamente, impor mudanças na estrutura social. O vampiro é uma figura imaginária, mas que pode servir de metáfora para fenómenos reais igualmente sedentos e essa é uma das questões centrais deste ensaio.

Terminamos esta primeira parte com uma entrevista à premiada escritora de terror Sandra Henriques, na qual a questionámos sobre as origens da sua predileção pelo género e o seu ponto de vista em relação ao terror em Portugal. Para Henriques, apesar da pertinência das leituras à volta de *Nosferatu* que, cem anos depois, ainda continuam a ser feitas, urge responder a novas questões que emergem na contemporaneidade, nomeadamente, a da representatividade nas criações cinematográficas, literárias e artísticas: é necessário dar palco às vozes que têm sido negligenciadas não só no terror, mas também noutros géneros, dentro e fora do mundo académico.

A segunda metade desta antologia é uma coletânea de obras artísticas, resultantes da chamada para trabalhos que decorreu entre março e junho de 2022, que representam, na sua multiplicidade de suportes, um olhar contemporâneo, intermediático e inovador acerca de *Nosferatu*. Na vertente escrita, encontram-se os contos de Ana Catarina Rodrigues, Andreia Esteves, J. M. Dias, M. J. Lima e Samir Karimo, bem como os poemas de José Maria Covas e Susana Silva. Na vertente visual, figuram as ilustrações de Andreia Torrang, Madalena Cardoso, Maria J. Silva e Pedro Lucas Martins, contando ainda com a banda desenhada de Paulo Silva e Rui Alex. Na vertente multimédia, poderão encontrar a curta fílmica de Bianca Burlacchini e Veronica Zagal com composição de Íris Virgílio, bem como a curta de animação da Reviravolta Produção Audiovisual.

Queríamos ainda aproveitar este espaço introdutório para fazer alguns agradecimentos. O primeiro dirige-se à Professora Doutora Claudia J. Fischer pelo voto de confiança depositado em nós ao longo de todo este percurso. O segundo estendemos ao Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEComp-FLUL), à *Fábrica do Terror*, à revista *estrema: revista interdisciplinar de humanidades* e ao Núcleo de Cinema e Vídeo da AEFLUL (NUCIVO) pelo apoio demonstrado a esta iniciativa. Em terceiro lugar, agradecemos ao Cinema São Jorge por ter acolhido uma das componentes centrais do Projeto *Nosferatu*, bem como à sua equipa que tanto nos auxiliou. O agradecimento final, mas não por isso menos importante, destina-se a todos os artistas, oradores, investigadores, voluntários, técnicos audiovisuais, jornalistas, familiares e amigos sem os quais não teria sido possível

concretizar esta homenagem a *Nosferatu*. Neste âmbito, segue um agradecimento particular a Cláudio André Redondo, David Almeida, Luís Sigorro e Maria Silva, incansáveis amigos e profissionais, cujo esforço e dedicação foram indispensáveis à realização do evento e à sua posteridade.

Por fim, convidamos todos os leitores desta antologia a serem envolvidos nas sombras centenárias e vampíricas que regeram este projeto também através do nosso *website* oficial<sup>5</sup>, onde encontrarão muitos outros elementos que, tal como esta antologia, contribuem para a posteridade deste projeto, dos quais destacamos aqui as nossas redes sociais e a composição musical de Fábio Moniz que interpretou o poema «Nosferatu's Serenade» de Dana Gioia<sup>6</sup>.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- KELLEY, Bill. 1979. «Filming Horror for Television.» *Cinefantastique* 9 (2): 9–21. [https://archive.org/details/cinefantastique\\_1970-2002/Cinefantastique%20Vol%2009%20No%202%20%281979%29/mode/2up](https://archive.org/details/cinefantastique_1970-2002/Cinefantastique%20Vol%2009%20No%202%20%281979%29/mode/2up).
- KENNEDY, Harlan. 1978. «Dracula is a Bourgeois Nightmare, Says Herzog.» *The New York Times*, 30 de julho, 1978. <https://www.nytimes.com/1978/07/30/archives/dracula-is-a-bourgeois-nightmare-says-herzog-bourgeois-nightmare.html>.
- LEWIS, Ann e Silke Arnold-de Simine. 2020. «Introduction.» In *Adapting the Canon: Mediation, Visualisation, Interpretation*, editado por Ann Lewis e Silke Arnold-de Simine. Oxford: Legenda.
- LOFFICIER, Jean-Marc e Randy Lofficier. 1999. *Batman: Nosferatu*. Nova Iorque: DC Comics.
- LOVECRAFT, H. P. 2006. *O terror sobrenatural na literatura*, tradução de Ana Magalhães e Daniel Seabra Lopes. Lisboa: Nova Vega.

#### FILMOGRAFIA

- HERZOG, Werner, dir. 1979. *Nosferatu: Phantom der Nacht*. 20th Century Fox.
- HOOPER, Tobe, dir. 1979. *Salem's Lot*. Warner Brothers Television Distribution.
- MURNAU, F. W., dir. 1922. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Prana-Film.

#### LUDOGRAFIA

- N.A., dir. 1994. *Nosferatu*. SETA Corporation.
- N.A., dir. 2004. *Nosferatu: The Warth of Malachi*. Mindscape.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://nosferatu100anos.wordpress.com/>.

<sup>6</sup> Esta interpretação musical pode ser ouvida através do endereço [https://www.youtube.com/watch?v=jPQ\\_TtW1HE](https://www.youtube.com/watch?v=jPQ_TtW1HE).

## **PARTE I**



# **NOSFERATU, EINE SYMPHONIE DES GRAUENS**

## **UMA HISTÓRIA DE ESPECTROS\***

TIAGO RAMOS

No irromper da 1.<sup>a</sup> Guerra Mundial, a 28 de Julho de 1914, o cinema alemão encontrava-se subdesenvolvido quando comparado com outras cinematografias ocidentais como a francesa, a italiana, a escandinava ou a norte-americana. Embora o número de espectadores e de salas de cinema tivesse crescido exponencialmente na Alemanha nos anos que precederam o conflito, em 1914 apenas 12% dos filmes exibidos no país eram de produção nacional (Brockmann 2010, 20). A escassa produção cinematográfica devia-se, em parte, à resistência da esfera cultural à emergência do cinema. A *intelligentsia* alemã entendia que o cinema era uma forma de entretenimento que embrutecia as massas e ameaçava a tradição cultural do país, sobre a qual a própria identidade nacional estava alicerçada (Kaes 1987, 18). A discussão pública, tida sobretudo entre escritores e críticos culturais, em torno do papel do cinema na sociedade alemã ficou conhecida como *Kino-Debatte*.

As tensões políticas internacionais que antecederam a guerra intensificaram esta discussão, uma vez que a maioria dos filmes projectados nas salas alemãs era estrangeira. Como tal, após a declaração de guerra, a Alemanha banuiu a importação de filmes produzidos em territórios inimigos. Dois anos mais tarde, em 1916, seria decretado um embargo à importação de bens não-essenciais, incluindo filmes. Esta sequência de restrições teve como corolário a fomentação do cinema alemão, visto que a fraca competição estrangeira incentivou as produtoras nacionais a ocuparem o mercado doméstico. Neste período, de forma a legitimar o cinema enquanto arte, foram contratados escritores, actores e encenadores de renome para trabalharem nas produções cinematográficas. Além disso, a guerra tornou urgente a necessidade de fazer na Alemanha um cinema distintamente nacional, de forma a que este se diferenciasse das cinematografias dos países inimigos. Deste modo, o cinema alemão aproximou-se

---

\* Este artigo segue o Acordo Ortográfico de 1945.

da tradição literária e teatral nacional, em particular aquela associada ao romantismo (Brockmann 2010, 23).

A relação do cinema com o aparelho estatal também mudou durante a guerra. Ciente do papel que o cinema poderia ter para influenciar a opinião pública quanto ao esforço de guerra, o governo alemão interveio na produção cinematográfica nacional. É neste contexto que nasce a Universum-Film AG<sup>1</sup> (UFA), uma companhia de produção que incorporava múltiplos estúdios de cinema. Cabia aos estúdios da UFA a produção de longas-metragens, documentários e actualidades cinematográficas. A capacidade do cinema documentar a guerra de forma directa e imediata, e de a dar a ver àqueles que não partiram para a frente de combate, demoveu muitos dos seus detractores, tendo-se numa arte mais conceituada.

Assim sendo, embora a guerra tenha tido consequências calamitosas para a Alemanha, tanto a nível social quanto financeiro e territorial, o panorama do cinema nacional denotava melhorias substanciais no início da década de 1920. O *Kino-Debatte* atenuou-se, o número de produtoras multiplicou-se por mais de dez vezes e os estúdios da UFA, privatizada em 1921, detinham os melhores equipamentos de produção cinematográfica da Europa. Na Alemanha, o cinema já não era um espectáculo associado a filmes estrangeiros de riso fácil, a melodramas ou a enredos de crime e perversão, como acontecia no início da década anterior. O potencial artístico do cinema começava a ser reconhecido. O cinema era agora uma arte que dialogava com o folclore, a literatura, o teatro e a pintura alemã, nomeadamente aquela pertencente à corrente expressionista.

Foi neste contexto que, em Janeiro de 1921, foi criada, por Enrico Dieckmann e Albin Grau, a Prana-Film, a companhia que produziu *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Murnau 1922). Inicialmente, a Prana-Film tinha delineada a produção de uma série de filmes, tematicamente relacionados com o misticismo e o fantástico, que começaria com *Nosferatu*. Albin Grau, membro de diversas sociedades ocultistas, seria a mente por detrás desses projectos. A contribuição de Grau para *Nosferatu* foi determinante. Foi este, por exemplo, quem decidiu contratar F. W. Murnau, um jovem cineasta que já tinha realizado vários filmes de terror, entre eles *Schloß Vogelöd* (1921). Contudo, Grau não agiu apenas enquanto produtor, tendo também desenhado

---

<sup>1</sup> Embora tenha sido alvo de várias reestruturações, em particular após a 2ª Guerra Mundial, a UFA continua a ser uma importante companhia de produção alemã, tanto na área do cinema quanto da televisão.

os intertítulos e *storyboards*, bem como fabricado os adereços e concebido o guarda-roupa. Os desenhos que fez mostram a importância da sua visão para o projecto, dado que alguns destes encontram um correspondente aproximado no filme. A caracterização do Conde Orlok, por exemplo, é semelhante àquela do vampiro representado nos seus desenhos. De igual modo, Grau desempenhou um papel essencial na campanha publicitária de *Nosferatu* através dos cartazes que concebeu e dos ensaios que escreveu. Num texto publicado no periódico *Bühne und Film*, o produtor esclarece de onde surgiu a ideia para o filme: uma dada noite, no Inverno de 1916, quando estava numa trincheira, um companheiro seu, de origem romena, confidenciou-lhe que o seu pai, depois de enterrado sem ter sido benzido, retornou do túmulo na forma de um vampiro, ou nosferatu, como era apelidado em certas partes da Roménia. De acordo com a descrição que Grau oferece deste testemunho, o morto-vivo assolou a sua antiga vila como se de uma peste se tratasse, tendo sido, por fim, morto e cremado. No seguimento desse relato, Grau estabelece um paralelo entre a figura do vampiro e a guerra:

That night, we didn't shut our eyes! Years passed. One no longer reads the terror of war in the eyes of men; but something of it has remained. Suffering and grief have weakened the heart of man and have bit by bit stirred up the desire to understand what is behind this monstrous event that is unleashed across the earth like a cosmic vampire to drink the blood of millions and millions of men [...]. (2007, 37)

A interpretação da guerra por meio de uma metáfora que se serve do imaginário do vampiro é sintomática da atmosfera de misticismo vivida na Alemanha da época. Cerca de dois milhões de alemães morreram. Muitos dos soldados caídos não retornaram a casa – foram engolidos pela lama, arremessados para valas comuns ou trucidados pela artilharia. A gripe espanhola, que se propagou pelo mundo entre 1918 e 1920, elevou ainda mais a mortandade. Fragilizada pelo conflito armado, a Alemanha foi um dos territórios europeus mais afectados pela pandemia. A omnipresença da morte no quotidiano dos alemães fomentou o medo de fantasmas, mortos-vivos e outras figuras folclóricas, ao mesmo tempo que catalisou o surgimento de movimentos ocultistas, sendo que alguns destes prometiam o contacto com o além. Lotte H. Eisner relaciona este enquadramento social com a emergência do expressionismo no cinema:

Mysticism and magic, the dark forces to which Germans have always been more than willing to commit themselves, had flourished in the face of death on the battlefields. The hecatombs of young men fallen in the flower of their youth seemed to nourish the grim nostalgia of the survivors. And the ghosts which had haunted the German Romantics revived, like the shades of Hades after draughts of blood. A new stimulus was thus given to the eternal attraction towards all that is obscure and undetermined, towards the kind of brooding speculative reflection called *Grübeleien* which culminated in the apocalyptic doctrine of Expressionism. (1969, 9)

O cinema, que durante a guerra se afirmara enquanto ferramenta que regista o real, através dos documentários e das actualidades cinematográficas, reivindicava agora, no espaço alemão, o estatuto de expressão artística ideal para representar elementos do fantástico. Ao contrário do que ocorreu com a pintura e o teatro expressionistas, que se tinham consolidado na Alemanha durante a 1.ª Guerra Mundial, a vertente cinemática do Expressionismo Alemão floresceu no pós-guerra. Tal como na pintura e no teatro, o cinema expressionista procurava, entre outras coisas, retratar nuances psicológicas e emocionais por meio da iluminação cénica, da cenografia e de performances expressivas, criando, deste modo, uma representação distorcida do mundo. De acordo com Anton Kaes, narrativas de loucura e duplicidade, por vezes protagonizadas por entidades folclóricas, abundavam no cinema alemão no pós-guerra em consequência da situação precária do país, que se encontrava assombrado com o absurdo da morte (2009, 44).

Como tal, os aspectos sobrenaturais e mórbidos trabalhados por *Nosferatu* temática e esteticamente dialogam com a conjuntura social e artística alemã da época. O medo da doença e da guerra, principalmente no que concerne à ameaça dos mortos sobre os vivos, que são alguns dos temas centrais do filme, eram, naquele momento, tópicos presentes no quotidiano alemão. No entanto, o vampiro era não só uma metáfora apta para estes traumas sociais, conforme Grau ilustra no seu texto, mas também uma figura simbólica que incitava à reflexão acerca da natureza do cinema. O vampiro é uma entidade ontologicamente ambivalente – um ser simultaneamente morto e vivo, um cadáver que se alimenta da essência vital das suas presas. A sucção do sangue que reanima o vampiro é a mesma acção que destitui a pessoa mordida da sua vida enquanto mortal. O cinema tem, de igual modo, uma natureza vampírica, na medida em que se alimenta do real para o transformar na sua sombra. A fugacidade do

real é capturada pela câmara e transfigurada numa imagem fixa, sem ânimo próprio, que na época era destituída de cor e de som. Ao projectar as imagens registadas, as sombras ganham um falso movimento, uma vida amortalhada, o que torna a sua condição ontológica difícil de determinar.

O carácter elusivo da imagem cinematográfica, que se expressa por meio de sombras que drenam o real da sua vida, faz com que o cinema possa ser entendido como uma tecnologia com um potencial espectral. A aparente relação privilegiada da fotografia (e do cinema, por extensão) com realidades fantasmáticas justifica o recrudescimento da “fotografia espírita”<sup>2</sup> na Alemanha do pós-guerra, visto que aqueles que haviam perdido entes queridos procuravam na fotografia aparições dos mortos (Kaes 2009, 125). O filme assinala as afinidades entre a espectralidade do cinema e o seu protagonista fantasmático ao caracterizar o vampiro como uma entidade cinemática no segundo intertítulo:

Nosferatu. Esta palavra não te soa ao chamamento de um pássaro dos mortos<sup>3</sup> à meia-noite? Não ouses invocá-la, caso contrário as imagens da vida desvanecer-se-ão em sombras, sonhos fantasmagóricos erguer-se-ão do teu coração e alimentar-se-ão do teu sangue.<sup>4</sup> (Murnau 1922, tradução minha)

A contradição, tal como Kaes aponta, é que ao advertir o espectador quanto ao nome do monstro, o próprio discurso fílmico nomeia-o, precipitando, assim, a libertação de Nosferatu e a conseqüente transformação do mundo em sombras (2009). Desta forma, é o vampiro quem desencadeia os sonhos fantasmagóricos do cinema, que se manifestam mais concretamente no filme que o espectador vê. O vínculo entre o monstro e o cinema é reforçado aquando da viagem do protagonista, Hutter, para “a terra dos fantasmas”<sup>5</sup>, tendo em

<sup>2</sup> Fenómeno caracterizado pela presença de vultos e outras formas espectrais em fotografias.

<sup>3</sup> «Pássaro dos mortos» é uma tradução literal de *Totenvogel*. O termo, na realidade, refere-se especificamente às corujas-das-torres, aves associadas à morte e ao fantasmático em várias culturas.

<sup>4</sup> No intertítulo original lê-se: «Nosferatu. Tönt dies Wort Dich nicht an wie der mitternächliche Ruf eines Totenvogels? Hüte Dich es zu sagen, sonst verblassen die Bilder des Lebens zu Schatten, spukhafte Träume steigen aus dem Herzen und nähren sich von Deinem Blut» (Murnau 1922).

<sup>5</sup> No intertítulo que refere o local para o qual Hutter viaja, o destino é designado como «Land der Gespenster» (Murnau 1922).

vista encontrar-se com o Conde Orlok. A passagem para a propriedade de Orlok suscita uma mudança na própria matéria plástica do filme, conforme expõe Stacey Abbot:

When Hutter is left to rendezvous with Orlok's carriage, his driver tells him that he will go no further because the land beyond the mountain pass is haunted. To represent this land of phantoms, film itself is presented as ghostly; Hutter's entrance into the vampire's realm is distinguished by the use of the film's negative image, which creates an artificially shadowy world. Furthermore, the intertitles are filled with references to shadows in relation to Orlok. (2007, 52)

De modo a sublinhar a alteridade do vampiro, este é representado através de técnicas como: a sobreposição, a montagem acelerada, a descontinuidade dos fotogramas ou a utilização do negativo da película. De acordo com Kaes, isto faz com que *Nosferatu* seja um vampiro puramente cinematográfico, porquanto este se vale das especificidades do aparato cinematográfico para expressar a sua essência espectral (2009). A associação frequente do monstro a sombras, seja por meio de intertítulos ou de enquadramentos, adensa a analogia entre o vampiro e o cinema. Nos instantes finais do filme, quando *Nosferatu* se dirige ao quarto de Ellen, a mulher que deseja possuir, é a sombra do vampiro que figura a sua ascensão ao quarto da vítima. Ao contrário do *Drácula* de Stoker (1897), que não tem sombra, *Nosferatu* é representado, nesta sequência de planos, como uma sombra sem corpo, o que sugere que esta possa ser a sua verdadeira forma.

Ao entrar no quarto para vampirizar Ellen, a sombra da mão do vampiro é projectada sobre o traje de noite branco que esta tem vestido. Quando a sombra da mão se cerra sobre o peito de Ellen, como se a sombra estivesse a agarrá-la, a protagonista estremece, exprimindo a ideia de que o vulto do vampiro tem materialidade. Conforme Abbot constata, a sombra de *Nosferatu* projecta-se sobre Ellen do mesmo modo que a imagem cinematográfica sobre uma tela branca, acrescentando o seguinte: «the vampire – like film, which is both a physical strip of celluloid and the illusion of movement when projected – crosses the boundaries between the corporeal and the spectral» (2007, 53). A resolução do filme, que funde *eros e thanatos*<sup>6</sup>, segue a mesma linha teórica

---

<sup>6</sup> Conceitos que pertencem à teoria das pulsões de Freud e que remetem às noções de instinto de vida (*eros*) e instinto de morte (*thanatos*).

que entrelaça a natureza do vampiro à do cinema. *Nosferatu* morre ao ser exposto directamente à luz solar, uma vez que a sua sombra, como a do cinema, triunfa apenas na quase-escuridão.

*Nosferatu* potencializa o valor metafórico do vampiro para problematizar o passado belicoso e pandémico da Alemanha, mas também para desenvolver uma reflexão acerca das qualidades do cinema enquanto meio de representação, principalmente no que concerne às suas características vampíricas e espectrais. É entre a vida e a morte, a luz e a sombra, a materialidade e a imaterialidade, a elusividade e a fixidez que tanto um quanto o outro se afirmam.

A antestreia de *Nosferatu* ocorreu a 4 de Março de 1922 no *Marmorsaal* do Jardim Zoológico de Berlim. A sessão, acompanhada por uma orquestra que deu vida às composições de Hans Erdmann, teve um prólogo falado e um intervalo que deu lugar a um número de dança. Aos convidados foi pedido que comparecessem à cerimónia com indumentária do período Biedermeier (1815-1848), no qual a acção do filme se desenrola. A festa faustosa foi noticiada nos jornais, tendo sido revelado que a Prana-Film despendeu mais dinheiro com a promoção do filme do que com a sua produção (Jackson 2013, 94).

As críticas, na generalidade, foram positivas. Ainda assim, o filme não foi um sucesso de bilheteira, apesar de, naquele período de grave recessão económica, a afluência de espectadores às salas de cinema alemãs ter permanecido elevada. No plano internacional, *Nosferatu* estreou-se em diversas capitais europeias, como Paris e Praga, entre 1922 e 1923, mas ficou aquém da projecção internacional de outras produções alemãs, numa altura em que a indústria cinematográfica do país era a segunda maior exportadora de filmes do mundo, a seguir a Hollywood. Vários aspectos justificam o sucesso das produções alemãs internacionalmente: os sentimentos de desconfiança e descontentamento resultantes da guerra tinham esmorecido, a qualidade dos filmes era reconhecida e a perda progressiva do valor do marco face a outras moedas fez com que as companhias de produção alemãs pudessem vender os seus filmes a preços com os quais as outras indústrias dificilmente conseguiam competir (Thompson e Bordwell 2019).

O fraco desempenho comercial de *Nosferatu* resultou na insolvência da Prana-Film, que em Junho de 1922 foi incorporada pela Deutsch-Amerikanische Film-Union (DAFU). Nesta mesma altura, Florence Stoker, representada pela Society of Authors, apresentou também uma acção judicial contra a companhia alemã, uma vez que esta não tinha adquirido os direitos de adaptação de *Dracula* (1897), o romance do seu falecido marido, Abraham Stoker. Dez anos tinham passado desde a morte de Stoker e os valores que a viúva recebia

como pagamento pela venda dos livros do marido eram modestos, pelo que a sua situação financeira era periclitante (Skal 1991, 44). Foi neste contexto que lhe chegaram notícias da Alemanha que davam conta de que *Dracula* havia sido adaptado ao cinema e de que tinha havido um grande investimento na produção e na promoção do filme. De facto, Grau contratou Henrik Galeen, o argumentista de *Der Golem* (Wegener e Galeen 1915) e *Der Golem, wie er in die Welt kam* (Wegener e Boese 1920), para escrever uma adaptação da obra de Stoker, da qual resultou o filme *Nosferatu*. Ainda que Galeen tenha alterado os nomes das personagens e o cenário, além de simplificar os contornos do enredo, *Nosferatu* era indiscutivelmente uma adaptação de *Dracula* e Grau não tinha assegurado os direitos cinematográficos do romance. Stoker exigiu ser indemnizada, mas a DAFU não aceitou os termos da viúva. O caso arrastou-se por vários anos nos tribunais, com Stoker a reclamar uma indemnização de £5000, isto numa altura em que a moeda alemã tinha um valor residual face à libra esterlina, o que dificultava o pagamento (Skal 1991, 59). Os tribunais alemães chegaram a pronunciar-se a favor da viúva, em Agosto de 1924 e Fevereiro de 1925, mas a DAFU recorreu da decisão em ambas as instâncias. Os fracassos consecutivos na obtenção da indemnização levaram a que Stoker passasse a requerer, como alternativa, a destruição de todas as cópias de *Nosferatu* (*ibid.*).

O caso terminou a 10 de Julho de 1925 com os tribunais alemães a decretarem a incineração das cópias do filme. A companhia de produção retirou o recurso, mas nunca apresentou provas da destruição dos negativos e positivos do filme (Skal 1991, 60). Embora este não se tenha perdido, visto que várias versões circulavam pelo mundo aquando da decisão dos tribunais, a cópia original desapareceu. As versões de *Nosferatu* que existem actualmente resultam das restaurações das várias cópias sobreviventes do filme. Desta forma, o imaginário do vampiro, que tem múltiplas camadas de significação em *Nosferatu*, adquire uma nova potência simbólica, visto que o filme renasceu depois de uma morte aparente.

Uma das cópias preservadas fora da Alemanha encontrava-se ao cuidado da *Cinémathèque Française* desde a segunda metade da década de 1920. As projecções de *Nosferatu* em França, na época, captaram o interesse de vários poetas surrealistas. André Breton (1926 e 1932), Gérard Legrand (1951) e Robert Desnos (1966) publicaram, inclusivamente, textos acerca do filme. De acordo com Elsaesser: «[T]he French surrealists admired *Nosferatu* mainly for its eroticism, contrasting the anodyne puppy love of Mina and Harker with *Nosferatu*'s necrophiliac lust, musty and potent at once, exuding the aroma of dank crypts

and leathery flesh» (2009, 86). Adonis Kyrrou, um escritor e cineasta próximo do círculo dos surrealistas parisienses, escreveu a propósito do filme:

*Nosferatu* n'est pas un simple film de terreur. Son mystère dépasse les cadres de l'écran, s'installant jusque dans la réalisation et les acteurs. Ainsi le générique donne comme interprète du vampire l'acteur de music-hall Max Schreck, mais il est établi que ce renseignement est volontairement faux. Personne n'a jamais pu en connaître la raison. Personne n'a jamais pu dévoiler l'identité de cet extraordinaire acteur qu'un grimage génial rend méconnaissable. On fit plusieurs suppositions, on parla même de Murnau lui-même. Que se cachait-il derrière le personnage de Nosferatu ? Serait-ce Nosferatu en personne ? (1963, 77-78)

A ideia, proposta por Kyrrou, de que Max Schreck foi um vampiro contratado por F. W. Murnau para protagonizar *Nosferatu* seria ensaiada décadas mais tarde em *Shadow of the Vampire* (Merhige 2000). O filme ficciona os bastidores da produção de *Nosferatu*, retratando a rotação do clássico de Murnau como uma sequência atribulada de acontecimentos centrados na figura misteriosa de Max Schreck. Além de ser uma homenagem a *Nosferatu*, o filme de Merhige desenvolve, tal como o original, um discurso teórico calculado a respeito do laço espectral que une o vampirismo ao cinema. Por exemplo, o desfecho da acção, no qual o monstro e a película cinematográfica entram simultaneamente em combustão, estabelece um paralelo claro entre ambos. *Bram Stoker's Dracula* (Coppola 1992) segue uma linha teórica semelhante ao problematizar a afinidade ontológica entre o vampiro, a sombra e o cinema. Assim sendo, *Nosferatu* não só contribuiu para o legado dos filmes de vampiros ao estabelecer um conjunto de cenas que se tornariam lugares-comuns<sup>7</sup>, como deu origem a uma série de filmes que analisam auto-reflexivamente a condição ontológica do próprio cinema.

Uma outra adaptação de *Dracula*, que deve mais a *Nosferatu* do que ao texto de Stoker, é *Nosferatu: Phantom der Nacht* (Herzog 1979). O filme preserva o cenário do período Biedermeier, recupera várias cenas do original

<sup>7</sup> Um dos desvios substanciais do filme face a *Dracula* de Bram Stoker é o extremo da vulnerabilidade do vampiro à luz solar. No romance, o vampiro apenas enfraquece quando exposto à luz. Como tal, *Nosferatu* é o primeiro de uma longa linhagem de vampiros que sucumbem face aos raios do sol. De igual modo, a cena na qual Hutter corta o polegar, derramando sangue diante do vampiro, é replicada em inúmeros filmes.

e mantém-se fiel a elementos-chave da estrutura narrativa, nomeadamente a montagem paralela que figura a corrida do vampiro e do protagonista no enalce da heroína sacrificial. Além disso, tal como na obra de Murnau, há em *Phantom der Nacht* um trabalho sobre a paisagem reminescente da pintura romântica alemã<sup>8</sup>. Outros filmes prestam homenagem a *Nosferatu* através de citações directas. Entre eles destacam-se *Le vampire* (Painlevé 1945), *King of New York* (Ferrara 1990), *Interview with the Vampire* (Jordan 1994), *What We Do in the Shadows* (Clement e Waititi 2014) ou *Recordações da Casa Amarela* (Monteiro 1989).

*Nosferatu*, que a dado momento foi sentenciado à morte e quase desapareceu, retornou e propagou-se pela cultura popular como a peste vampírica que retrata, beneficiando hoje de um lugar de incontestável importância na história do cinema.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBOTT, Stacey. 2007. *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press.
- BRETON, André. 1926. «Le Surréalisme et la Peinture.» *La Révolution Surréaliste* II (7): 3–6.
- . 1932. *Les Vases Communicants*. Paris: Editions des Cahiers Libres.
- BROCKMANN, Stephen. 2010. *A Critical History of German Film*. Nova Iorque: Camden House.
- DESNOS, Robert. 1966. *Cinéma*. Paris: Gallimard.
- EISNER, Lotte H. 1969. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, translated by Roger Greaves. Londres: Thames & Hudson.
- GRAU, Albin. 2013. «Vampires.» In *Masters of Cinema: Nosferatu*, translated by Craig Keller, 35–38. Londres: Eureka.
- ELSAESSER, Thomas. 2009. «No End to *Nosferatu* (1922).» In *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of The Era*, edited by Noah Isenberg, 76–95. Nova Iorque: Columbia University Press.
- JACKSON, Kevin. 2013. *Nosferatu (1922): eine Symphonie des Grauens*. Londres: Palgrave Macmillan.
- KAES, Anton. 2009. *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*. Nova Jérsei: Princeton University Press.
- KYROU, Adonis. 1963. *Le Surréalisme au Cinéma*. Paris: Le Terrain Vague.

<sup>8</sup> Tanto *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt* (Eisner 1969) quanto *Cinema and Painting: How Art is Used in Film* (Vacche 1996) apresentam investigações que analisam a influência da tradição pictórica romântica em *Nosferatu*.

- LEGRAND, Gérard. 1951. «Elixir des navets et philtres sans etiquette.» *L'Age du cinema* (4-5): 17-20.
- SKAL, David J. 1991. *Hollywood Gothic: The Tangled Web of Dracula from Novel to Stage to Screen*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company.
- STOKER, Bram. (1897) 2003. *Dracula*. Londres: Penguin Classics.
- THOMPSON, Kristin, and David Bordwell, eds. 2019. *Film History: An Introduction*. Nova Iorque: McGraw-Hill Education.
- VACCHE, Angela Della. 1996. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press.

## FILMOGRAFIA

- WEGENER, Paul e Carl Boese, dirs. 1920. *Der Golem, wie er in die Welt kam*. UFA.
- CLEMENT, Jermaine e Taika Waititi, dir. 2014. *What We Do in the Shadows*. Madman Entertainment.
- COPPOLA, Francis Ford, dir. 1992. *Bram Stoker's Dracula*. Columbia Pictures.
- FERRARA, Abel, dir. 1990. *King of New York*. New Line Cinema.
- WEGENER, Paul e Henrik Galeen, dirs. 1915. *Der Golem*. Deutsche Bioscope.
- HERZOG, Werner, dir. 1979. *Nosferatu: Phantom der Nacht*. 20th Century Fox.
- JORDAN, Neil, dir. 1994. *Interview with the Vampire*. Warner Bros.
- MERHIGE, E. Elias, dir. 2000. *The Shadow of The Vampire*. Lions Gate Films.
- MONTEIRO, João César, dir. 1989. *Recordações da Casa Amarela*. Lusomundo.
- MURNAU, F. W., dir. 1921. *Schloß Vogelöd*. Decla-Bioscop.
- , dir. 1922. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Prana-Film.
- PAINLEVÉ, Jean, dir. 1945. *Le vampire. s.n.*



## HORROR, TERROR, AND FEAR IN A “NEW AGE”

ELISABETE LOPES

“Don’t you see? It’s a new age. It requires  
a new evil. And I am that new evil.”  
(RICE 1985, 228)

It is undeniable that the so-called horror cinema has earned wider audiences and, in the twentieth-first century, has learned to reinvent itself thus becoming a more creative and eclectic genre. In order to understand and define horror we must address terror, an emotion which usually comes hand in hand with the former. Usually, both horror and terror appear intertwined in novels or films that slip into the label of the Gothic genre. Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1765) and Ann Radcliffe’s *The Mysteries of Udolpho* (1794) are considered the first novels to have spread the imaginary seeds of what would be later deemed the Gothic genre. The Gothic encompasses a particular narrative in which fear appears hand in hand with horror and terror. Conceived as a destabilizing and subversive genre, it aimed to shake established convictions and challenge our imagination by taking us to the dark recesses of our minds, thus configuring, to a certain extent, a literature of the unconscious. Framed by specific tropes and conventions, the Gothic genre embraces a narrative that features suspenseful atmospheres; dark and ominous settings; morally dubious characters; monsters (as an expression of otherness, but not only); mental instability (or madness); unreliable narrators; unspeakable or forbidden motifs; the emergence of the uncanny; the return of the repressed; the figure of the double. As Fred Botting stresses in *Gothic*: “Not tied to a natural order of things as defined by realism, gothic flights of imagination suggest supernatural possibility, mystery, magic, wonder and monstrosity” (1996, 2).

Despite sometimes dwelling upon the supernatural and monstrosity, the Gothic as a genre employs a clever strategy in addressing some of the problems

and inconsistencies that haunt our society. Its narratives are cloaked in robes of criticism and subversion, its meaning (not always apparent) only deciphered when read between the lines or by deconstructing the metaphors it sets to shape. As Gina Wisker highlights in *Horror Fiction: An Introduction*:

[...] [T]he literary Gothic explores contradictions and unease in social conventions. It enables readers to question what is taken for granted, such as families, identity, love, and inheritance. It works by using metaphors and imagery usually of extremes and opposites, gaps, losses, and things hidden, and so exposes contradictions in our lives and society. (2005, 43-44)

While Ann Radcliffe's novels prominently cling to terror and the sublime, conversely Mathew Lewis's *The Monk* (1796) delves into a type of fiction more associated with horror. On the other hand, Mary Shelley's *Frankenstein; or the Modern Prometheus* (1818) is a Gothic novel in which horror appears interlaced with terror and the sublime. Ann Radcliffe was the first author that tried to distinguish terror from horror. In her essay "On the Supernatural in Poetry", she argues that "Terror and Horror are so far opposite that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them" (1826, 149). According to the author, terror is related to Edmund Burke's idea of the sublime and, as so, it is liable to instill astonishment and amazement, whereas horror leaves the individual frozen and locked in extreme fear and loathing.

Due to its mental impressive impact, terror is usually related to the psychological sphere whereas horror is primarily centred upon the body and its physical reactions confronting fear. While terror stimulates the imagination, horror is normally concerned with the impact caused by the vision of something that is out of the ordinary or bears too much graphic violence. In this regard, we can say that terror is anchored upon the fear of anticipation of what is not clearly visible, while horror fundamentally relies on physical reactions caused by visual triggers. These visual stimulations are usually of an abnormal nature, featuring supernatural phenomena, a wounded or mangled body, or even a cadaver. Illustrating this dichotomy, Devendra P. Varma makes the following distinction between terror and horror in *The Gothic Flame*:

Terror creates an intangible atmosphere of spiritual psychic dread, a certain superstitious shudder at the other world. Horror resorts to a

cruder presentation of the macabre: by an exact portrayal of the physical horrible and revolting, against a far more terrible background of spiritual gloom and despair. (1957, 130)

In turn, Jerrold E. Hogle distinguishes between 'terror gothic' and 'horror gothic,' arguing that "terror gothic [...] holds characters and readers mostly in anxious suspense about threats to life, safety and sanity kept largely out of sight in shadows or suggestions from a hidden past", while horror gothic "confronts the [...] characters with the gross violence of physical and psychological dissolution, explicitly chattering the assumed norms [...] of everyday life with wildly shocking, and even revolting consequences" (2002, 3).

Stephen King in *Danse Macabre* (1981), in his characterization of horror, complements its definition by using the expression "to gross out" which is intimately connected with the concept of Julia Kristeva's abject<sup>1</sup>. King says that "the gross out serves as the means of a last-ditch sort of identification when the more conventional and noble means of characterization have failed" (1981, 202). When writing his narratives, the author claims that he resorts to terror, then steps on to horror and, in order to further provoke the readers, he will venture in the field of revulsion, by introducing scenes that are prone to disgust the reader. Terminology such as repulsion, loathing, disgust and revulsion are circumscribed by Julia Kristeva's conceptualization of the abject.

When transposed to the cinematic narrative, the distinction remains valid. Brigid Cherry, in *Horror*, emphasizes the physical impact of horror by listing a set of feelings that surface when the viewer is watching a horror film, stating that they are stricken by "fear, terror, fright, dread or anxiety; being scared, shocked or made to jump; to shiver, feel one's skin is crawling or get the chills; to feel disgust, nausea or revulsion; to experience fascination, sexual or morbid curiosity, empathy, relief and even laughter" (2009, 52). David Punter, in *The Literature of Terror*, acknowledges that "the fundamentally formulaic model which is conventionally known as 'the horror film' has indeed many Gothic aspects" (1996, 96). In the same vein, Gina Wisker highlights this close affinity between the Gothic genre and the horror film, acknowledging the genre's Gothic antecedents (2005, 227).

---

<sup>1</sup> According to Julia Kristeva, in *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, the abject operates as a threat to the body's integrity, thus including everything that threatens to breach the frontier of the 'I', such as bodily fluids (blood, urine, or faeces). The author identifies the corpse as the ultimate *locus* of abjection (1982, 3).

Indeed, the horror genre adopts a wide range of Gothic conventions, namely subversion thus tapping into the anxieties and fears that threaten the stability of a given society. As Catherine Spooner highlights:

In contemporary Western culture, the Gothic lurks in all sorts of unexpected corners. Like a malevolent virus, Postmodern Gothic narratives have escaped the confines of literature and spread across disciplinary boundaries to infect all kinds of media, from fashion and advertising to the way contemporary events are constructed in mass culture. (2006, 8)

Fred Botting, in *Gothic*, describes horror as an emotional experience connoted with claustrophobia and subterranean settings that reminds us of our human finitude. The author states that “[h]orror is most experienced in underground vaults or burial chambers. It freezes human faculties, rendering the mind passive and immobilizing the body. The cause is generally a direct encounter with physical mortality, the touching of a cold corpse, the sight of a decaying body” (1996, 75). Echoing the subterranean features intrinsic in Fred Botting’s conception of horror, Thomas Doherty observes:

Horror is the stuff nightmares are made of, the dreamscreen for subconscious desires and fears. [...] [H]orror lurks in the psychic underbrush: in jungles and swamps, cobwebbed catacombs and pitch-black basements, dark castles in the mountains and remote states in the forest, all stand-in locations for the subterranean landscapes of the mind. (1999, 296)

When addressing horror, one must bear in mind the fluidity (Geraghty and Jancovich 2008, 205) of its borders as it constitutes a genre that comprises many subgenres which oftentimes appear interconnected, therefore sharing some tropes, conventions and plot structures. Cynthia Freeland, in *The Naked and The Undead: Evil and the Appeal of Horror*, classifies the genre as “slippery” (2018, 10) and underlines that “[i]t blends at the edges with many other genres such as science fiction and the thriller” (*ibid.*). This highly graphic genre, while in permanent dialogue with universal unconscious fears, teases the viewer by interspacing moments of terror, generating anxiety and suspense, with moments of horror.

Horror constitutes a profoundly self-reflexive genre, as it taps into the sensitive aspects, worries and wounds of a given decade. It expurgates the fears and anxieties that lay nested in the collective unconscious. Like a vampire, it feeds

on the things we repress and turns them back at us, therefore haunting us – be it the excessive consumerism; the ghost of the war (or post-war); the side effects of capitalism; social upheaval; the emergence of new diseases; sexuality; racial motifs; or the disintegration of the nuclear family. In this light, horror comes to cinema to exorcise our demons in its manifold subgenres.

The slasher subgenre formula, for instance, usually involves striking visual violent episodes; gory scenes; teenage or young victims; remote settings (a cabin or house in the woods or mountains, a campsite near a lake); a disfigured character as the villain; scenes involving sexuality; the virgin girl (who will survive in the end), versus the sexually active girl (who is doomed to die from the onset). In some slasher films, the viewer knows from the start who the killer is, whereas in others the disclosing of their identity will only be given away at the end. Another interesting feature is that some slashers rely on killers who are 'evil' but human, such as the serial killer; while others display characters endowed with supernatural powers and, as so, they are constantly revived and brought back to the big screen like Jason Voorhees or Michael Myers. The slasher film is sometimes referred to as a splatter film due to the exceeding presence of blood and gore on screen.

Closely linked with the slasher subgenre are the 'body horror' and 'torture-porn'<sup>2</sup> categories. Like the former, both rely on what Linda Williams deems "the frenzy of the visible" (1999, 194) to the extent that these subgenres appropriate the body as a site of transformation, disfigurement and pain. In truth, the suffering body on display constitutes the signature of both subgenres' visual languages. The concern with bodily integrity and preservation is at stake in this context, given that it plays with the human fear of having one's body injured, defiled, or mutilated. This can occur as a consequence of violent acts, the surge of a disease, or as the outcome of a scientific experiment that has gone awfully wrong. David Cronenberg's *The Fly* (1986) stands as a striking example of body horror which focuses on human transformation into an insect, while Eli Roth's *Hostel* (2005) illustrates the variety of bodily sufferance and excessive violence that lay at the basis of 'torture-porn'.

---

<sup>2</sup> The expression "torture porn" was coined by the film critic David Edelstein, in the article "Now Playing at your Local Multiplex: Torture Porn", published in the *New York* magazine in 2006. It refers to an excessive visual display of violence, mostly physical but also psychological. In "torture porn" films, scenes of extreme physical brutality exerted upon the body are very explicit and lengthy, and do not leave much to the audience's imagination. In Edelstein's point of view, the aesthetics of this horror subgenre are reminiscent of hardcore films, inasmuch as they rely on detailed graphic representation.

The 'rape-revenge' is another violent subgenre of horror. It features a female protagonist taking revenge on a group of masculine characters that have sexually assaulted and subjected her to a great degree of violence. Throughout the filmic narrative, the female protagonist (and victim) will devise and act out a revenge in which she indulges in the death of the perpetrators one by one. *I Spit on your Grave* (1978) by Meir Zarchi is one of the most flagrant examples of this type of revenge plot. Precisely due to excessive amounts of violence, human suffering and gore on screen, critics and scholars recognize the existence of yet another subgenre designated by 'extreme horror'. A film such as *Martyrs* (2008) by Pascal Laugier subscribes to these conventions, and confronts the audience with such a realistic depiction of physical violence that it can be described as being nearly insurmountable.

There is also the 'found footage' subgenre showcasing another side of the horror film lexicon. It presents itself as if it were a documentary, often reminding the viewer in its opening credits that the contents that they are about to watch are based on true facts or depict a sequence of events which have actually happened. This type of cinematic narrative and its expected emotional impact rely on the audience's belief that the contents they are visualizing bear a faithful portrayal of an event or a set of events that may or may not have actually taken place. In fact, while some of the films that fall under this label are effectively based on real accounts, we must bear in mind that the authenticity of such stories might be biased since most of the sources from which the information is retrieved are not totally reliable. On the other hand, there are other 'found footage' films that rely on a scripted plot, and therefore, only pretend to be based on true events in order to gather a higher degree of credibility from the public. Basically, this is a strategy that aims to increase the emotional engagement of the viewer; by presenting itself as a true and faithful account, it intends to forge a sense of the real, thus bewildering, conditioning and undermining the viewer's perception of the visual narrative.

Also integrating horror subgenres, 'paranormal horror' is centred upon a haunting: an evil spirit that has returned from the grave; a demon, poltergeist, or other supernatural entity that wracks havoc in the domestic sphere. Due to being focused on supernatural phenomena, this type of subgenre manages to instil terror upon its viewers by feeding on the fear of the unexpected, thus provoking the so-called 'jump scares'. Highly anchored in classic Gothic conventions, such as the 'return of the repressed', family issues, the emergence of the double and the uncanny, its narratives concern the disruption of a domestic setting by virtue of a supernatural entity. William Friedkin's *The Exorcist*

(1973) constitutes an example of a visual narrative in which the normal daily life of a young girl and her mother is disturbed when the former is possessed by a demon. Another subgenre that also brings domestic matters into play is the 'home invasion'. This is a type of film which essentially preys on the fear of having one's domestic sphere invaded by a hostile individual or group of individuals whose main objective is to enact physical torture upon a family, a group of friends, or an individual while taunting them and challenging them with twisted mind games, provocations and physical violence<sup>3</sup>. A striking example of this type of film is *The Strangers* (2008) by Brian Bertino, a visual narrative that was inspired by the events that lead to the demise of Sharon Tate at the hands of Manson's family.

Undoubtedly, there are also films that slip into the category of the horror genre whose focus reside on instilling ontological uncertainty. In reality these have more in common with the sphere of terror than with the rawness of horror. These are fundamentally anchored on psychological horror and intentionally aim at 'deceiving', disconcerting, and bewildering the viewer who is confronted with the true nature of the events depicted only at the end of the narrative. M. Night Shyamalan's *The Sixth Sense* (1999) and *The Others* (2001) by Alejandro Amenábar are two examples of an effective psychological manipulation that manages to divert the attention of the viewer from the evidence that is clearly displayed or insinuated on screen to other aspects of the visual narrative that are secondary but ambiguously presented as important. As a result, the *denouement* of these films is purposefully arranged in order to surprise the viewer.

Moving unto a different kind of antagonist, 'monster horror' can be deemed as another subgenre. Its emphasis is placed precisely upon the figure of the monster or creature whose main goal is to frighten the audience. It can be a 'familiar monster' such as the vampire, the zombie, the werewolf or the witch, or, conversely, the monster can embody something that the viewer is not familiar

---

<sup>3</sup> Essentially this type of films feeds on the white middle-class fear of being terrorized in their own home, believed to be a safe, comfortable, and private place. This subgenre plays with the fear of the unfamiliar 'Other' – the outcast, the immigrant, the poor, – to the extent that these categories are liable to be perceived as a threat, namely if they dare trespassing into a territory that is not traditionally theirs, as is the case of the All-American suburban neighbourhood. In this light, the September terrorist attack can be interpreted as a home invasion on a national level, an aspect which explains why this trauma felt by the American people comes to surface in so many of the 2000s horror films. For more, see: Marcucci (2020) and Wetmore (2012).

with. However, the monster can also be human if the antagonist is either a serial killer or an ‘inhuman’, that is, it assumes the form of a supernatural monster like the aforementioned vampire or werewolf. Noël Carroll, in his paradigmatic work *Philosophy of Horror*, contends:

Monsters are an un-natural relative to a culture’s conceptual scheme of nature. They do not fit the scheme, they violate it. Thus, monsters are not only physically threatening; they are threats to common knowledge [...] monsters are in a certain sense challenges to the foundation of a culture’s way of thinking. (1990, 34)

Apart from bearing an unconventional physical form, the monster’s role is one that defies social norms, accepted behavioural codes as well as the established cultural paradigms. It does not only subvert them but also discloses the flaws and fragilities that sustain them.

Emerging from the fog of the Gothic conventions and bringing about terror and horror, the vampire became a privileged monster of literary tradition that was later transposed to cinema. An iconic figure of the horror cinematic narrative, it has been a constant presence on the big screen, bringing to the limelight humanity’s fears and anxieties, thus helping make sense of and cope with the dilemmas that haunt humankind within a certain historical, social, political, economic, and cultural context. Myths and legends that swirled around the topic of the vampire conceived it essentially as a bloodthirsty, living-dead, nightly predator, set to prey upon humans so as to feed themselves on their blood. According to Paul Meehan, in *The Vampire in Science Fiction Film and Literature* (2014), the vampire was depicted as a pale creature exhibiting sharp fangs, and, as it feared the sunlight, it slept inside coffins. Immune to the passage of time, Meehan claims that the vampire retained the body that it had before being transformed into a monster. However, its image met no reflection in the mirror. According to the lore cited by Meehan, the vampire was endowed with hypnotic powers, and was able to read minds. Some of them were capable of shapeshifting, therefore turning into wolves, bats or mist. The vampire was vulnerable to crucifixes, holy water, wolfbane and garlic, and the safest way to annihilate a vampire was by means of a stake through its heart. If someone fell victim to the vampire and got bitten, Meehan states that they would become one (2014, 1). Sheridan Le Fanu provides us with this conventional portrayal of a vampire in his novella *Carmilla* (1872):

The features, though a hundred and fifty years had passed since her funeral, were tinted with the warmth of life. Her eyes were open; no cadaverous smell exhaled from the coffin. The two medical men [...] attested to the marvelous fact that there was a faint but appreciable respiration and a corresponding action of the heart. The limbs were perfectly flexible, the flesh elastic [...]. (2013, 268)

Roxana Stuart, in *Stage Blood: Vampires of the 19th Century Stage* notes that there were some diseases that by virtue of their symptoms could make the patient resemble the victim of a vampire. The author remarks:

[...] [I]mperfectly understood diseases—cholera, rabies, tuberculosis, blood disorders such as pernicious anemia, and porphyria, whose symptoms resemble the marks of the vampire [...] helped to spread the superstition as did the discovery in the New World of the *Desdemonus rotundus*, the vampire bat, in the late 18th century. (1994, 21)

Peter Day, in *Vampire: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, refers that “[t]he word ‘vampyre’ entered the English language in 1732, its first appearance (in a London periodical) occasioned by a rash of vampire sightings documented in several parts of central and eastern Europe” (2006, 3). Inspired by accounts, folklore, and myth, the appeal of the vampire soon spread to poetry and literature. Striking examples of poems that address the vampire are Lord Byron’s “The Giaour” (1813) and Samuel Coleridge’s “Christabel” (1816). In 1819, John William Polidori wrote a short piece of fiction entitled “The Vampyre” which, according to Peter Day, paved the way for the vampire that would be later revisited (and revised) by Bram Stoker in *Dracula* (1897). As the author states:

[...] Polidori gives us in Lord Ruthven many of the features that would become fixtures of present-day popular culture: unlike the reanimated corpse of folklore, Polidori’s vampire is a tall, gaunt, and pale aristocrat dressed in black, whose distinguishing feature is his seductive power. (Day 2006, 7)

In fact, Bram Stoker’s novel remained the referential *oeuvre* featuring the vampire with Count Dracula. As Sorcha Ní Fhlainn asserts in *Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture*: “Vampires have flourished in the popular imagination in particular since the early nineteenth century, but it was

the publication of *Dracula* in 1897 that assured the vampire's afterlife" (2019, 5). Particularly in Victorian literature, the vampire as legend is appropriated as a metaphor, and in *Dracula* it stands for fear of the 'Other', miscegenation, disease, deviant sexual behaviour, or the emergence of the 'New Woman'<sup>4</sup>.

Peter Day highlights the remarkable influence of Sheridan Le Fanu in Bram Stoker's *Dracula* when he notes that *Carmilla* shares most of the features that the readers have come to associate with Stoker's Count: "the sharply pointed canines, as well as the gliding through the cracks, entering in the form of mist, producing a languor, maintaining its existence in sunlight, and appearing in the form of a beast" (2006, 7). However, when the vampire fled from literature and migrated to the big screen by the hand of F. W. Murnau's *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), it embodied a genuinely monstrous figure associated with disease and pestilence (Abbot 2009, 45) as Brad Steiger's physical description elucidates:

[...] [W]e see actor Max Schreck's loathsome bloodsucker, Count Orlok, skittering about in the shadows with dark-ringed, hollowed eyes, pointed devil ears, and hideous fangs. With his long, blood-stained talons, his egg-shaped head and pasty white complexion, Schreck's Nosferatu captures the classic appearance of the undead as seen in the collective nightmares of humankind. (2010, 9)

Distancing itself from the almost animalistic figure of Murnau's Nosferatu and the inaesthetic Count Dracula imagined by Stoker<sup>5</sup>, the cinematic vampire

---

<sup>4</sup> Emerging in the Victorian *fin de siècle*, the movement of the 'New Woman' proclaimed a new social, economic, political, cultural, and literary paradigm concerning the role of women in society. Activists like Sarah Grand, that became an iconic representative of this movement, defended a more active role for women in society, arguing that women shouldn't be subservient to the patriarchy. The subscribers of the 'New Woman' model were reluctant to be defined by their maternal or domestic roles, thus straying away from the traditional, predominant image of the Victorian "angel-in-the-house". In Bram Stoker's *Dracula*, both Mina Murray and Lucy Westenra can be said to display some signs that align them with this feminine, emancipatory role: the first young woman is a schoolmistress and a writer, while the second comes openly sexual and a child murderer after being bitten by the Count. For more on the 'New Woman' see: Ledger (1997) and Senf (1982).

<sup>5</sup> Bram Stoker's clearly emphasized the ugliness and the unfamiliarity of Count Dracula, by providing the reader with a scary physical description: "His face was strong [...] aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils, with lofted doomed forehead, and hair growing scantily round the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were

then evolved to become closer to the seducing aristocrat, wearing a cape as a trademark, like the vampires impersonated by Bela Lugosi in Tod Browning's *Dracula* (1931) or Christopher Lee in Terence Fisher's *Horror of Dracula* (1958) showed. Over the decades, the vampire has undergone a growing process of humanization, which was followed by an aesthetical revamping, as it is attested by Anne Rice's novels that date back to the late 1970s. These show that the narrative becomes essentially centred upon the character of the vampire, relegating the human to the secondary role of an anonymous victim whose blood is extracted to satisfy the predator's need. In truth, on a psychological, physical, emotional, cultural, and geographical level, both the literary and the cinematic vampire have become closer to the human, thus prefiguring the "vampire next door" (Zanger 1997, 17). Against this background, the monstrous creature from the past can be said to have become divested of its otherness, thus losing its uncanny nature to be ultimately rendered familiar. In Veronica Hollinger and Joan Gordon's words, the twentieth century can be credited with the "domestication of the vampire" (1997, 2).

This upgrade of the vampire appears dissociated from the ideals inherent to Postmodernism. As Sorcha Ní Fhlainn argues:

Postmodernity presents a plural platform to foreground unheard voices, and apes other form of established power in its playful bricolage; it captures monstrosity as something recognizable and potentially sympathetic, allowing vampires and other creatures into our lives [...]. (2019, 5)

In Neil Jordan's *Interview with the Vampire* (1994), a film based on Anne Rice's novel (1976), Louis de Pointe du Lac comes across as the gentle, alluring, and articulate postmodern vampire who narrates his story to an eager journalist. His account emphasizes the facts that differentiate him from his predecessors. Nonchalantly, he informs the young interviewer that all the old lore associated with vampires is nothing but fiction, that is, "superstitions about garlic, crosses, stakes in the heart, all that [...]. The vulgar fictions of a demented Irishman" (Jordan 1994). Narrated in the first person, it establishes the vampire's role as a storyteller since he conveys his vision of the world not merely as a creature of darkness but likewise as a citizen of the world – a cosmopolitan vampire who

---

very massive, almost meeting over the nose [...]. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth; those protruded over the lips [...]" (1993, 16-17).

experiences the technological progress denoting insightfulness and upholding a critical view that contrasts with his atemporal nature. Louis's vampiric ruminations cling to a 'sick' existentialism, and he feels afflicted by a sense of guilt while haunted by the belief that, by having become a vampire, he has been damned. There is a vivid contrast between Louis and Lestat, his maker, who appears perfectly satisfied with his *status quo* as a forever young vampire, indulging in a never ending *jouissance* from day to day. Becoming a vampire now involves a more complex interaction, because the vampire who sucks the blood of the victim must restore it back to life by using its own blood.

The postmodern vampire evolves by revising the previous vampire profile(s) and infusing it with small variations. For example, in Catherine Hardwicke's *Twilight* (2008), based on Stephenie Meyer's novel (2005), the vampire glitters when exposed to the sunlight, survives on the blood of animals and, despite its pale complexion, lives among humans undetected. Like Neil Jordan's vampires, they tend to form family ties. In the particular case of the Cullen family, they live in a sophisticated house nested in the woods. Edward, the male protagonist, in an attitude that echoes Louis's, does not understand his vampiric status as something worthy of pride, claiming that his physical beauty is nothing but a well-crafted trap that helps him lure his potential victims. Other variation introduced by *Twilight* has to do with the transformation process. In this case, if someone is bitten by a vampire, they get infected by poison and it's due to the effects of this substance that the metamorphosis occurs. As in Neil Jordan's film, the physical appearance of the victim is enhanced by the attack, and their senses become sharper as they become stronger and faster creatures. As such, they become more akin to the super-hero than to the marginal vampire of Transylvania.

Nina Auerbach, in *Our Vampires, Ourselves*, observes that "every age embraces the vampire it needs" (1995, 145) and this sentence is more accurate than ever in this postmodern era, as vampires and the horror genre itself change and adjust to confront us with our human fears and anxieties. Vampires and other monsters will continue to return from their lairs, coffins, castles, suburban neighbourhoods, or penthouses just to haunt us once more, showing us that they are ready to walk into the next evolutionary step, and turning the big screen into a mirror for ourselves in the process.

## REFERENCES

- ABBOT, Stacey. 2009. *Celluloid Vampires: Life After Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press.
- AUERBACH, Nina. 1995. *Our Vampires, Ourselves*. London: The University of Chicago Press.
- BOTTING, Fred. 1996. *Gothic*. London and New York: Routledge.
- CARROLL, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror; or, Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge.
- CHERRY, Brigid. 2009. *Horror*. New York: Routledge.
- DAY, Peter, ed. 2006. *Vampire: Myths and Metaphors of Enduring Evil*. Amsterdam and New York: Rodopi.
- DOHERTY, Thomas. 1999. *Pre-Code Hollywood: Sex, Immortality and Insurrection in American Cinema 1930-1934*. New York: Columbia University Press.
- EDELSTEIN, David. 2006. "Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn." *New York*, January 26, 2006. <https://nymag.com/movies/features/15622/>.
- FHLAINN, Sorcha Ní. 2019. *Postmodern Vampires: Film, Fiction and Popular Culture*. Manchester: Palgrave Macmillan.
- FREELAND, Cynthia. 2018. *The Naked and the Undead: Evil and the Appeal of Horror*. New York: Routledge.
- GERAGHTY, Lincoln, and Mark Jancovich, eds. 2008. *The Shifting Definitions of Genre: Essays on Labeling Films, Television Shows and Media*. Jefferson: McFarland.
- HOGLE, Jerrold E., ed. 2002. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOLLINGER, Veronica, and Joan Gordon, eds.. 1997. *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- KING, Stephen. 1981. *Danse Macabre*. New York: Gallery Books.
- KRISTEVA, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, translated by Leon Samuel Roudiez. New York: Columbia University Press.
- LE FANU, Joseph Sheridan. (1872) 2013. *Carmilla: A Critical Edition*, edited by Kathleen Costello-Sullivan. New York: Syracuse University Press.
- LEDGER, Sally. 1997. *The New Woman: Fiction and Feminism at The Fin de Siècle*. Manchester and New York: Manchester University Press.
- LEWIS, Matthew G. 1999. *The Monk: A Romance*. London: Penguin Books.
- MARCUCCI, Dario. 2020. "Strangers at the Door: Space and Characters in Home Invasion Movies." In *The Spaces and Places of Horror*, edited by Francesco Pascuzzi and Sandra Waters, 251-264. Delaware: The Vernon Press.
- MEEHAN, Paul. 2014. *The Vampire in Science Fiction and Literature*. Jefferson: McFarland & Company.
- PUNTER, David. 1996. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to The Present Day*. Vol. 2. London: Routledge.
- RADCLIFFE, Ann. 1826. "On the Supernatural in Poetry." *The New Monthly Magazine* 16 (1): 145-152.

- RICE, Anne. 1985. *The Vampire Lestat*. New York: Knopf.
- SENF, Carol A. 1982. "‘Dracula’: Stoker’s Response to the New Woman." *Victorian Studies* 26 (1): 33–49. <http://www.jstor.org/stable/3827492>.
- SHELLEY, Mary. (1818) 1992. *Frankenstein; Or the Modern Prometheus*. London: Penguin Books.
- SPOONER, Catherine. 2006. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books.
- STEIGER, Brad. 2010. *Night Stalkers and Creatures from the Darkside*. Detroit: Visible Ink.
- STOKER, Bram. (1897) 1993. *Dracula*. Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- STUART, Roxana. 1994. *Stage Blood: Vampires of the 19th Century Stage*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- VARMA, Devendra P. 1957. *The Gothic Flame*. London: Arthur Barker.
- WETMORE, Kevin J. 2012. *Post-9/11 Horror in American Cinema*. New York: Continuum.
- WILLIAMS, Linda. 1999. *Hard Core: Power, Pleasure, and the ‘Frenzy of the Visible’*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- WISKER, Gina. 2005. *Horror Fiction: An Introduction*. London and New York: Continuum.
- ZANGER, Jules. 1997. "Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door." In *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, edited by Veronica Hollinger and Joan Gordon, 17–26. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

## FILMOGRAPHY

- AMENÁBAR, Alejandro, dir. 2001. *The Others*. Studio Canal.
- BERTINO, Bryan, dir. 2008. *The Strangers*. Universal Pictures.
- BROWNING, Tod, dir. 1931. *Dracula*. Universal Pictures.
- CRONENBERG, David, dir. 1986. *The Fly*. Warner Bros.
- FISHER, Terence, dir. 1958. *Dracula*. Universal-International.
- FRIEDKIN, William, dir. 1973. *The Exorcist*. Warner Brothers.
- HARDWICKE, Catherine, dir. 2008. *Twilight*. Summit Entertainment.
- JORDAN, Neil, dir. 1994. *Interview with the Vampire*. Warner Brothers.
- LAUGIER, Pascal, dir. 2008. *Martyrs*. Wild Bunch.
- MURNAU, F. W., dir. 1922. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Prana-Film.
- ROTH, Eli, dir. 2005. *Hostel*. Lionsgate Films.
- SHYAMALAN, M. Night, dir. 1999. *The Sixth Sense*. Buena Vista Pictures Distribution.
- ZARCHI, Meir, dir. 1978. *I Spit on Your Grave*. The Jerry Gross Organization.

## QUEERING THE VAMPIRE AND ILLNESS A BRIEF INTRODUCTION TO QUEER STUDIES AND THE VAMPIRE

M. FRANCISCA B. B. DE ALVARENGA

The vampire has been a long-standing figure in literature and, more recently, in cinema, television, and video games, in several cultural settings—so much so that it becomes almost impossible to know exactly where the vampire myth emerged (Carter 2007, 619–620). Nonetheless, this figure has served its many cultural and historical settings by being a mirror and acting as a reflexive, uncanny Other, a metaphor where societal fears—but also expectations and marginalised realities—have come to life (or, should one say, un-life). The vampire figure attained its status in literary production mostly through the publication of the *fin-de-siècle* *Dracula*, by Bram Stoker ([1897] 2010). However, it had been widely represented before, namely through John William Polidori's Byronic *The Vampyre* (1819), Sheridan Le Fanu's *Carmilla* (1872), among other publications in the format of penny dreadfuls (i.e. James Malcom Rymer's *Varney, The Vampire* [1847]). The vampire has suffered several mutations through the centuries, yet some of the anxieties it portrays have remained more or less the same. Ranging from commenting on the predatory nature of society's upper classes, to sexual gendered violence, and to the danger of the racialised 'Other' (Fall 2018), the vampire has served as a useful metaphor to enact the 'return of the repressed' and images of repression (Wood 1979, 46). Focusing on some of these characterisations, particularly through the cinematic production of the vampire, this paper proposes to bring forth a brief introduction to the emerging academic research that connects some of these representations, namely those of illness and the Queer identity/Other.

Traditionally portrayed in a vastly negative light, the vampire has been connected to both the Queer Other and to illness. This is mostly attained through a fundamental representation: the foreign Other; foreign either, or both, in ethnic and in sexual terms (Schopp 1997, 231–232). Thus, the vampire is “someone who threatens and terrifies precisely because he is an outsider” (Stevenson 1988, 139). This is well exemplified in Stoker's *Dracula* (1897),

where the main danger and offence posed by the Count is “to turn good Englishwomen like Lucy and Mina away from their own kind and customs” (Stevenson 1988, 140), which he effectively achieves with Lucy. The racialised aspect of the vampire and, by extension, his victims’ is also well patent in the description of physicality, geography, and colours associated to them. Almost all ‘traditional’ vampires are foreign to Anglophone cultures, specifically coming from Eastern European contexts. Furthermore, in *Dracula* (Stoker 1897), the use of a scar to mark both Mina and the Count—which is curious since Dracula seems to heal rather quickly—serves the “semiotic function” of marking these characters “as simultaneously untouchable, defiled, and damned—above all, different” (Stevenson 1988, 141). The allusion to the colours of red and white are implicitly important. They not only denote the danger the vampire poses as the red of the blood is seen on the white of the teeth; but also, these colours are essential for the characterisation of Mina as the ‘English rose’ ethnic ideal of beauty, in which the red of a healthy, ruby-like complexion, shines through a white, marble-like skin (Stevenson 1988, 142). This is taken to an extreme with Stephenie Meyer’s *Twilight* (2005), where Edward, the main vampire, literally shines and sparkles under the sunlight, denoting astounding white purity, only in this case it is the vampire that is sexualised and idealised—whiteness, though, is consistently associated with purity.

The vampire started by being characterised in close connection to the natural realm, particularly through images of animals—in a lot of vampiric lore, vampires have the ability to metamorphose into certain animals, like rats and bats (Fall 2018, 205). Not by chance, these are animals which are commonly related to disease and illness. In F. W. Murnau’s *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922), the titular vampire Orlok is constantly associated with nature (Wood 1979, 45). Orlok arrives in Germany accompanied by rats, which bring about an epidemic to the city; the people who succumb to the disease display bite marks on their necks, thus successfully associating figures of the vampire, animals, and illness. Other recent examples of this association include the video game *Vampyr* (Moreau 2018), where Dr. Jonthan E. Reid, a doctor returned from war, finds himself infected by the virus of vampirism while he tries to solve the mystery behind the fast-spreading disease ravaging the streets of London—an illness which is later connected to vampirism itself and the darker practices of scientific experimentation. There are, however, associations between the vampire and the animal that do not, necessarily, imply disease or illness. Alucard, the half-vampire, half-human in the homonymous television adaptation of the videogame *Castlevania* (Ellis 2017), has the ability to turn into a white wolf and

is never associated with disease, although vampirism is seen, by himself and most people around him, as a curse, something to be feared.

Furthermore, the vampire disturbs not just in its association with basic instincts and dangerous disregard for human life. Through its ability to shape-shift, and, most importantly, through its bite, the vampire presents promising images of blurred gender and sexual norms. Specifically, the vampire's mouth, bite, and predatory nature can evoke a myriad of images confusing these boundaries. Neatly packed into binary and dichotomous categories, gender and sexuality were, in the 19th century, seen as strict and straightforward interdependent concepts. According to Michel Foucault ([1976] 1998), the medicalisation of sexuality implied what, years later, Judith Butler ([1990] 2007) would theorise to be a performance of gender and sexual identity. This meant, and at times still does, that one was recognisable as one of the two genders available—male and female—according to one's physical appearance, social behaviour, and sexual practices. Thus, a woman was a woman because of her physical attributes (i.e. genital), her behaviour (i.e. passiveness, lack of sexual appetite), and her sexual practices (i.e. passive heterosexuality and child rearing). Because of the medicalisation of sexuality, Queer people started to see their existence further hindered, criminalised, and pathologised—they effectively remained in a position of the Other that society marginalises but needs in order to define itself.

Through its anatomy and actions, the vampire is a figure that privileges the confusion of these expertly divided and interdependent categories. Three aspects of the vampire's physiology and behaviour prove relevant to this discussion: the vampire's mouth, its associated bite, and the sexualisation of the bite itself. The vampire's mouth is a particularly important place as it prefigures the centre of this confusion. If, at first, the vampire was solely seen as monstrous and animalistic, this deadly aspect became alluring, culminating in the sensualisation and sexualisation of potential death, immortality, and the bite—an uncanny form of attraction. Often described or characterised as a place where red and white colours dominate, it is also usual to see or read the vampire's mouth described as sensual and invitingly dangerous. In *Dracula* (Stoker 1897), this is exemplified by Jonathan's description of the female vampires' mouths as a site of "voluptuousness" (Stoker 2010, 45), or in the association between sexual pleasure and the bite as seen in many films, television shows, and videogames, like *True Blood* (Ball 2008), *The Vampire Diaries* (Williamson and Plec 2009), *Castlevania* (Ellis 2017), *Baldur's Gate III* (Vincke 2020), among many others. Here, the association between the sexual act, sexual pleasure, and the bite are

present not just because of the victim's demeanour, one that mixes horror and fear with pleasurable moans, but also through the vampire's urgency to both feed and share the physical and emotional intimacy with a human. Even in cases where sexuality is physically impossible, such as in Anne Rice's *The Vampire Chronicles* collection (1976-2018), where vampires are physically incapable of engaging in sexual relations due to a lack of blood circulation, the intimacy of the bite is described through sensual and erotic language and imagery.

Thinking back to the most iconic examples of the vampire bite, it is easily observed that a vast amount of them happen between a male or gender-ambiguous vampire and a male human. In *Nosferatu* (Murnau 1922), Hutter runs to his bed, passively hiding in terror of Orlok who is about to suck his blood. In Anne Rice's novels, most of the intimate relations are between men. In Octavia Butler's *Fledgling* (2005), the Inu (the vampires) establish relations of interdependency with humans of any gender. In *Castlevania* (Ellis 2017), Alucard engages in sexual relations with a man and a woman, simultaneously. The association between vampirism, sexuality, and Queerness has been long-standing. Perhaps the most enlightening example of this subversive potential comes from *Dracula* (Stoker 2010) itself, in the scene where Dracula vampirises Mina. This scene is described as such:

With his left hand he held both Mrs Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare breast [...]. The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink. (Stoker 2010, 314-315)

A particularly curious description of the sensual and monstrous act of vampiric feeding sheds light on this gender and sexual subversive confusion. Dracula assumes a dual role. He is passive in receiving a bodily fluid, in this case blood—which often also shares connotations with milk and semen (Stevenson 1988, 146), both implicit in this scene, one that evokes a forced fellatio and breastfeeding, the two producing bodily fluids connected to the creation and sustenance of life (Benefiel 2004, 268). However, Dracula is also active in his predatory nature and, especially, in the act of penetrating Mina with his teeth, here substituting genital penetration. This assertion is also supported by Christopher Craft (1984, 121; 129), especially in their reading of the blood

transfusion between the three men—Van Helsing, Dr. Seward, and Jonathan Harker—and Mina. The confirmation of this homoerotic union and exchange of fluids through the woman comes in the shape of a son born to Mina and Jonathan, who, besides sharing a birthday with the Count's death, has a name that Jonathan asserts, "links all our little band of men together" (Stoker 2010, 419). Most obviously, but still perhaps ambiguous, is the Count's assertion that Jonathan belongs to him, upon discovering his vampire wives-daughters on the verge of vampirising him: "Back, I tell you all! This man belongs to me!" (*ibid.*, 46). In *Nosferatu* (Murnau 1922), Orlok is seen almost seducing Hutter, first in the chair by the fireplace, then—more predatorily—in bed. Later, it is Ellen who offers herself as a sacrifice to extinguish both the vampire's life and the plague ravishing the city, though the imagery of the close connection to drinking, the bite, and fluid exchange is again connected to the neck and chest areas, when Orlok's hand is a menacing shadow over Ellen's bosom.

Beyond this sexual and gender subversion, the vampire also represents a disturbance of heteronormative principles through its ability to intrude in heterosexual matrimonial and sexual unions (Baker 2021, 209), and, ultimately, in permanently separating couples and killing their offspring. In *Nosferatu* (Murnau 1922), it is not clear to whom Ellen's affections and longing are directed at as, for instance, she is seen waiting for someone while looking out at the sea, while it is known to the audience that her husband travels by land and it is Orlok who travels by sea. She exclaims that 'he' is coming, and the shot then cuts to the vampire, not her husband. In *Dracula* (Stoker 1897), however, the heteronormative couple is restored, the final note on their son raising doubt towards the metaphorical and physical exchanges between the three men. Throughout the novel, Mina is seen struggling with her attraction towards the alluring Count, while Lucy fully succumbs to it—paying the ultimate price for transgressing proper heterosexual sexual engagement, she is brutally staked by a phallic wooden stake by the three men, evoking restorative penetration (Craft 1984, 124). Lucy also plays a crucial role in threatening heteronormativity through the murder of children, the prime figure of heterosexual future and continuity (Baker 2021, 209). In Anne Rice's *The Vampire Chronicles* (1976-2018), the vampires develop long-lasting emotional and romantic relationships, even creating and building a family—such is the case of Louis, Lestat, and the child, Claudia, that they both transform and care for. In *Castlevania* (Ellis 2017), Alucard is part of the family started by Trevor and Sypha. In *Baldur's Gate III* (Vincke 2020), Astarion, the vampire, is available to romance the main character regardless of gender. A lot of these examples introduce an important concept—that of gender

queerness, where the attraction the vampire experiences is not directly tied to the gender of its either victim or companion, almost as if gender is not in the equation at all. More often than not, what is important for the vampire is the emotional, and oftentimes physical, connection it can develop with its human counterpart, as well as the quality of the blood that is going to be consumed.

This takes us to the other relevant topic of discussion in relation to the vampire: illness. Already hinted at through mentions of *Nosferatu* (Murnau 1922) and *Vampyr* (Moreau 2018) in this article, it becomes clear that the vampire is often connected to disease. This happens in a myriad of forms: through its ability to shape-shift (*Nosferatu* [Murnau 1922], *Dracula* [Stoker 1897]); to its ability to spread vampirism, in itself an illness of sorts (any vampire that bites and transforms its victims, for instance, *Twilight* [Meyer 2005], *The Vampire Diaries* [Williamson and Plec 2009]); in its ability to spread plague-like illnesses (*Nosferatu* [Murnau 1922]); in its view of vampirism as a curse or disease that one suffers from, including the vampire itself who develops an acute consciousness of its own state of existence (*Vampyr* [Moreau 2018], *Castlevania* [Ellis 2017], *Interview with a Vampire* [Jordan 1994]), and its ability to heal, not just themselves but other people, through their blood (*True Blood* [Ball 2008], *The Vampire Diaries* [Williamson and Plec 2009], *Baldur's Gate III* [Vincke 2020]). Traditionally, the vampire has been seen to be connected to syphilis and tuberculosis (Fink 2010, 416; Baker 2021, 206-207; Chou 2008), as well as to the notion of degeneracy. In the 19th century, scientific incursions on the notion of degeneracy often connected it to Otherness, and considered it to be the root cause of “society’s ills, one which accounted for the nation’s perceived moral, physical and racial decline” (Palmer 2016, 154). These notions were usually portrayed through the image of the vampire, effectively connecting notions of ethnicity, the sexual other, illness, and vampirism (*ibid.*).

It would be no wonder, then, that the vampire could also become a useful figure to write about the AIDS-HIV pandemic, as a means to provide a voice to the accounts of its Queer victims, and as a vehicle for political and ideological statements against the institutions that refused treatment, information, and prevention to the Queer communities (Fink 2010, 416; Lavigne 2004, 2). In Marty Fink’s reading of Octavia Butler’s *Fledgling*, they propose that the novel “allows us to view HIV not as an unprecedented or mysterious scientific phenomenon but as a cultural phenomenon deeply interconnected to a long history of narrating disease” (2010, 416). Because the vampire is often associated with hyper-sexuality, the connection between rampant sexuality and the exchange of fluids is also often associated with disease and contagion: “vampires

manifest unrestrained sexuality as a form of disease, they also perpetuate the popular misconception that sexual deviancy causes HIV/AIDS” (Fink 2010, 417). In her reading of Francis Ford Coppola’s *Bram Stoker’s Dracula* (1992), Margaret Montalbano refers to the connections between love, sexuality, and the consequences of a spreadable illness, through the bite of the vampire (2004, 388). Effectively, the “vampire functions as an allegorical suggestion that those living with HIV/AIDS or otherwise marked as diseased should be banished and feared, punished and slain” (Fink 2010, 417). This is demonstrated in *True Blood* (Ball 2008), where the invention of synthetic blood permits the vampire community to ‘go mainstream’ but still be portrayed as the source of malady, deviant behaviour, and conscious malicious choices. However, it also presents the vampires as victims of a curse or illness—vampirism itself—, of being dependent on a single source of sustenance—sometimes almost approaching addiction-like symptoms—and, ultimately, being chased and abused to either be eliminated from society or harvested for their curative and drug-like blood. *Nosferatu* (Murnau 1922) introduces a curious and ambiguous slight deviation from the *motif* of illness-as-foreign. Although it is clear that it is the Eastern European Orlok who brings the plague to the German city, it is also noted that Renfield, a character who is, from the beginning of the narrative, within German society, also enacts the contagion of the disease by portraying animalistic traits and being close to Orlok’s vampiric behaviour (Wood 1979, 48). This, then, attests to the cultural and historical tendency to read illness through difference, be it racialised or sexualised difference, or both.

However, the connection to illness is sometimes also characterised by the healing potential that vampires can present. In Gary Bowen’s *Diary of a Vampire* (1995), it is the romance between two queer characters that triggers the donation of healing blood, presenting queer vampires who “also challenge the boundaries of gender identity and sexuality, restructuring our cultural conceptions of disease” (Fink 2010, 425). This is also latent in narratives where vampires are immune to any kind of disease, although not presenting the possibility of a cure, they present the possibility of, regardless of their sexuality and gender identities, not being the source of contagion of venereal-coded illnesses. Such is the case of *Interview with a Vampire* (Jordan 1994), *Castlevania* (Ellis 2017), *The Vampire Diaries* (Williamson and Pleck 2009), *Vampyr* (Moreau 2018), among others.

As an introductory blueprint for vampiric Queer studies, this paper proposed to shortly offer insight into two important topics within this area of research. It seems fruitful, then, to conclude this paper with some suggestions

for future research. It would be interesting to expand on the topic of female vampires. Although there are some very good examples of research on the subject (Howes 1988; Johnson 1993; Palmer 2016), they are disproportionately few when compared to their male counterparts. Besides developing in more detail the subjects here broached, it would be fruitful to connect issues of vampiric immortality, both in the face of human mortality and disease, to the concept of Queer temporality, as developed by J. Jack Halberstam (2005), a topic that has yet to be developed, to my knowledge only essayed in a 2014 undergraduate honours thesis by Caitlyn Zimmer. An important question is raised with both the vampire figure and role and the academic texts produced on it. Most texts that explore the Queer dimension and potential of the vampire, do so from the point of view of homosexuality, sometimes forgoing bisexuality completely. In cases like Alucard, Dracula himself, or even Orlok, it could be more fruitful to consider the characters as bisexual instead of homosexual (Wood 2015, 394). It is well proven that there is a serious issue of bierasure (the erasure, negation, or side-lining of bisexual people) within academic discourse and cultural production (Richter 2013; Alvarenga 2019). The effects can be nefarious when applied socially, and, at least, limiting when applied academically. By failing to consider the vampire as potentially genderqueer and/or bisexual, or even asexual characters, academic writing on Queer vampirism becomes severely narrow, in some way playing into 19th century conceptions of binary, dichotomous representations of gender and sexuality. It would, then, be worthwhile to broaden these investigative horizons.

## REFERENCES

- ALVARENGA, Maria Francisca Bacelar Begonha de. 2019. "‘Is It Better to Speak or to Die?’: Labelling and Performance of Bisexuality on *Call Me by Your Name* and Media." MA Thesis, Aarhus University. [https://soeg.kb.dk/permalink/45KBDK\\_KGL/1pioqof/alma99122255767305763](https://soeg.kb.dk/permalink/45KBDK_KGL/1pioqof/alma99122255767305763).
- BAKER, David. 2021. "Browning's Dracula and the Development of the Classical Screen Vampire: Genre, Form, and Figure." *Continuum* 35 (2): 205–219. <https://doi.org/10.1080/10304312.2021.1936826>.
- BENEFIEL, Candace R. 2004. "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's Interview with the Vampire." *The Journal of Popular Culture* 38 (2): 261–273. <https://doi.org/doi/10.1111/j.0022-3840.2004.00111.x>.
- BOWEN, Gary. 1995. *Diary of a Vampire*. N.p: Masquerade Books, Incorporated.
- BUTLER, Judith. (1990) 2007. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Oxford: Routledge.

- BUTLER, Octavia. 2005. *Fledgling*. New York: Warner Books.
- CARTER, Margaret L. 2007. "The Vampire." In *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*, edited by S. T. Joshi, 619–652. Westport: Greenwood Press.
- CHOU, Jennifer C. 2008. "Syphilis and the Vampire Literature." In *The Proceedings of the 17th Annual History of Medicine Days*, 37–42. Calgary: University of Calgary. <http://hdl.handle.net/1880/47478>.
- CRAFT, Christopher. 1984. "'Kiss Me with Those Red Lips': Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*." *Representations* 8: 107–133. <http://www.jstor.org/stable/2928560>.
- FALL, Wendy. 2018. "Vampires: Reflections in a Dark Mirror." In *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, edited by Kevin Corstorphine and Laura R. Kremmel, 205–218. N.p: Palgrave Macmillan. eBook.
- FINK, Marty. 2010. "AIDS Vampires: Reimagining Illness in Octavia Butler's 'Fledgling.'" *Science Fiction Studies* 37 (3): 416–432. <http://www.jstor.org/stable/25746442>.
- FOUCAULT, Michel. (1976) 1998. *The History of Sexuality: The Will to Knowledge*, translated by Robert Hurley. Vol. 1. London: Penguin Books.
- HALBERSTAM, J. Jack. 2005. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
- HOWES, Marjorie. 1988. "The Mediation of the Feminine: Bisexuality, Homoerotic Desire, and Self-Expression in Bram Stoker's *Dracula*." *Texas Studies in Literature and Language* 30 (1): 104–119. <https://www.jstor.org/stable/40754849>.
- JOHNSON, Judith E. 1993. "Women and Vampires: Nightmare or Utopia?" *The Kenyon Review* 15 (1): 72–80. <http://www.jstor.org/stable/4336803>.
- LAVIGNE, Carlen. 2004. "Sex, Blood and (Un)Death: The Queer Vampire and HIV." *Journal of Dracula Studies* 6 (1): 1–9. <https://research.library.kutztown.edu/dracula-studies/vol6/iss1/4>.
- LE FANU, Sheridan. 1872. "Carmilla." In *The Dark Blue*, edited by John C. Freund, II: 434–448. London: British and Colonial Publishing Company.
- MEYER, Stephenie. 2005. *Twilight*. New York: Little, Brown and Company.
- MONTALBANO, Margaret. 2004. "From Bram Stoker's *Dracula* to Bram Stoker's 'Dracula.'" In *A Companion to Literature and Film*, edited by Robert Stam and Alessandra Raengo, 385–398. Oxford: Blackwell Publishing.
- PALMER, Paulina. 2016. *Queering Contemporary Gothic Narrative. 1970–2012*. N.p: Palgrave Macmillan. eBook.
- POLIDORI, John William. 1819. *The Vampyre*. London: Sherwood, Nelly, and Jones.
- RICE, Anne. 1976–2018. *The Vampire Chronicles*. Knopf.
- RICHTER, Nicole. 2013. "Bisexual Erasure in 'Lesbian Vampire' Film Theory." *Journal of Bisexuality* 13 (2): 273–280. <https://doi.org/10.1080/15299716.2013.780198>.
- RYMER, James Malcom. 1847. *Varney the Vampire; or, the Feast of Blood*. London: E. Lloyd, Salisbury Square, and All Booksellers.

- SCHOPP, Andrew. 1997. "Cruising the Alternatives: Homoeroticism and the Contemporary Vampire." *The Journal of Popular Culture* 30 (4): 231–243. [https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1997.3004\\_231.x](https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1997.3004_231.x).
- STEVENSON, John Allen. 1988. "A Vampire in the Mirror: The Sexuality of *Dracula*." *PMLA* 103 (2): 139–149. <http://www.jstor.org/stable/462430>.
- STOKER, Bram. (1897) 2010. *Dracula*. London: Penguin Books.
- WOOD, Robin. 2015. "Burying the Undead: The Use and Obsolescence of Count Dracula." *The Dread of Difference. Gender and the Horror Film*, edited by Barry Keith Grant, 388–402. 2nd Edition. Austin: University of Texas Press.
- . 1979. "The Dark Mirror. Murnau's *Nosferatu*." In *American Nightmare: Essays on the Horror Film*, edited by Andrew Britton, Richard Lippe, Tony Williams, and Robin Wood, 43–49. Toronto: Festival of Festivals.
- ZIMMER, Caitlyn. 2014. "The Portrayal of Queer Subjectivity in German Vampire Film." Undergraduate Thesis, University of Colorado. [https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate\\_honors\\_theses/ht24wj8on](https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/ht24wj8on).

#### FILMOGRAPHY

- BALL, Allan, dir. 2008. *True Blood*. HBO.
- COPPOLA, Francis Ford, dir. 1992. *Bram Stoker's Dracula*. Columbia Pictures.
- ELLIS, Warren, dir. 2017. *Castlevania*. Netflix.
- JORDAN, Neil, dir. 1994. *Interview with a Vampire*. Warner Bros.
- MURNAU, F. W., dir. 1922. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Prana-Film.
- WILLIAMSON, Kevin, and Julie Plec, dirs. 2009. *The Vampire Diaries*. The CW.

#### LUDOGRAPHY

- MOREAU, Philippe, dir. 2018. *Vampyr*. Dontnod Entertainment.
- VINCKE, Swen, dir. 2020. *Baldur's Gate III*. Larian Studios.

# A PUTREFACÇÃO INEVITÁVEL SUBSÍDIO PARA UMA ONTOLOGIA DO VAMPIRO (PONDERANDO NOSFERATU DE FRIEDRICH W. MURNAU)\*

DAVID SOARES

O vampirismo afigura-se-me como uma vocação universal, manumissa de grilhetas geográficas e cronológicas, mas penso que o vampiro, inversamente, não se independentiza facilmente do paroquialismo; com efeito, é o paroquialismo que o define – porque além de um punhado de propriedades intrínsecas que perfazem a sua matriz ontológica, o vampiro afirma-se, verdadeiramente, consoante os desenhos que diferentes comunidades lhe concedem.

Logo, o posicionamento do vampiro numa dada sociedade e num dado tempo é o casulo que o metamorfoseia de um plasma primordial, de um molde mínimo, chamemos-lhe assim, que enforma primitivamente todas as modalidades possíveis de vampirismo, para uma madura configuração singular e complexa, inextrincável do seu contexto. Esse molde mínimo delinear-se-á, creio, com o traço da recusa da incorruptibilidade do corpo depois da morte – e nessa atitude anti-social o cadáver comporta de modo congénito todo um conjunto *ad hoc* – ou seja: *para um fim em específico* – de dispositivos de *conservação*, pois para falar-se em *sobrevivência* ele teria de estar *vivo*. Ora, nada na actuação do vampiro nos persuade que ele intenta regressar à vida: ele apenas deseja perpetuar a rejeição da decomposição, suspender a putrefacção *post-mortem* do seu corpo.

Como explanado, por exemplo, pelo historiador italiano Piero Camporesi ou pelo folclorista americano Alan Dundes, desde a Antiguidade que o «jogo da máquina humana» era visto como uma «contínua alternância entre “aridez” e humidade, entre *secura* e “*corrupção*”»<sup>1</sup> (Camporesi 1990, 138) e o fenómeno da decomposição cadaverina era percebido como a desidratação do corpo;

\* Este texto segue o Acordo Ortográfico de 1945. Todas as traduções de citações são do autor e o original consta em nota de rodapé.

<sup>1</sup> «[...] [L]e jeu de la machine humaine était fait d’une continuelle alternance d’“aridité” et d’humidité, de sécheresse et de “corruption”».

nessa acepção, «o reabastecimento de líquido perdido» seria «um método de rejuvenescimento»<sup>2</sup> (Dundes 1998, 164). Algumas práticas funerárias europeias ainda contemplam essa antiga mundividência bi-humoral, cognata da inexorável passagem do corpo vivo e húmido para um estádio morto e seco; em especial o moderno costume grego e romeno de verter água sobre a campa ou de colocar recipientes de água junto do cadáver por um período de quarenta dias<sup>3</sup> (Dundes 1998, 164; Barber 2010, 59). Assim, a sede inextinguível do vampiro pode ser interpretada como o efeito provocado pela desidratação do corpo morto – e o vampiro cobiça os líquidos mais apropriados para interrompê-la: o sangue e o leite humanos, medianímicos do sopro vital que anima o organismo. Na farmacopeia antroprofiláctica ocidental, o sangue humano possuía capacidades ressurreccionais: através dele «seres ressequidos, aqueles que privados de humidade eram doravante privados de vida, os sem-seiva (*alibantès*) ou quase-múmias (*xèrotès*), enrugados pela aridez, poderiam segundo a fisiologia antiga reverdecer extraordinariamente»<sup>4</sup> (Camporesi 1990, 17). No século XVI, o físico italiano Leonardo Fioravanti descreveu em *Della Fisica* (1582) experiências de sua lavra sobre o poder ressurreccional de

[...] [U]ma quintessência de sangue humano, rectificado, com a qual resuscitei os mortos, dando de beber um dracma<sup>[5]</sup> dela a um tal indivíduo prestes a render a alma e que vi reunir-se-lhe imediatamente e restabelecer-se em pouquíssimo tempo. (Fioravanti *apud* Camporesi 1990, 32)<sup>[6]</sup>

«Quintessência», leia-se “espírito”: nome que denota o produto de uma destilação; com efeito, aquilo que apartava consumidores de remédios produzidos

<sup>2</sup> «[...] [T]he replenishment of liquid lost, as a means of rejuvenation».

<sup>3</sup> Este período remete para o número de dias entre a ressurreição e a ascensão de Cristo. Por conseguinte, em muitas comunidades cristãs só se consideravam os cadáveres como estando mortos passado um período de quarenta dias. Esses dias, como escreveu o clérigo e investigador inglês Montague Summers, eram de «grande ansiedade e inquietação» («this interval is one of great anxiety and distress» [1997, 301]).

<sup>4</sup> «Les êtres desséchés, ceux qui, privés d'humidité, étaient dès lors privés de vie, les sans sève (*alibantès*), selon la physiologie antique, les quasi-momies, ratatinées par l'aridité (*xèrotès*) pouvaient extraordinairement reverdir.»

<sup>5</sup> Cerca de 3,5 g.

<sup>6</sup> «[...] [U]ne quintessence du sang humain, rectifiée et avec laquelle j'ai presque ressuscité les morts, en en donnant à boire une drachme à telle personne qui avait presque rendu l'âme et que j'ai vue aussitôt revenir à elle et se rétablir en très peu de temps».

com matérias-primas humanas (sangue, leite e gordura) de canibais e vampiros era o facto de estes consumirem essas substâncias em formas não-processadas – ou seja, *cruas*. O vampiro, aliás, é uma entidade cuja existência me lembra o processo de liofilização, conservando-se numa estase delicada entre a hidratação e a desidratação.

Subordinado aos regionalismos que lhe dão singularidade, como referi, a concepção imaginal em que subjaz o mito do vampiro pode ser comparada à adaptabilidade de algumas grandes marcas nos *franchises* que estas estabelecem em pontos variados: preservando um núcleo matricial, um caróço identitário, taxonómico, adoptam rapidamente atributos locais que mormente as amoldam em fenótipos próprios que as distanciam em diferentes graus de desvio da etiqueta inaugural<sup>7</sup>. Nesse modo, o vampiro meridional e o setentrional ou o ocidental e o oriental não deixam de ser vampiros, embora possuam naturezas totalmente diferentes: transformados pelos paroquialismos, pelos requisitos civilizacionais de diferentes sociedades, não deixam de acondicionar-se ao primevo molde mínimo da rejeição da incorruptibilidade pós-morte do corpo.

Ora, diferentes entre si são também as personagens vampiras Conde Drácula e Conde Orlok, que consubstanciam um dióscoro diabólico segmentado por um quarto de século. Concebido pelo produtor e *designer* de produção Albin Grau, pelo argumentista Henrik Galeen e pelo cineasta Friedrich Wilhelm Murnau para protagonizar o filme *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) – adaptação do romance *Dracula* (1897) de Bram Stoker –, o Conde Orlok pode ser observado como um clone atávico de Drácula: atávico, porque circunjaz o arquétipo do “morto malévol” europeu<sup>8</sup> que é, fundamentalmente, um cadáver reanimado pela sua própria alma penada ou por um maligno ser espiritual – embora para o caso do vampiro romeno (que é a cofragem de Drácula e, conseqüentemente, a de Orlok) a folclorista inglesa Agnes Murgoci não sinalize a segunda situação (1998, 19). Com efeito, segundo a sua investigação, assim como a do académico americano Harry A. Senn, o mito romeno do vampiro – ou *strigoi* – constrói-se com dois tipos de protagonistas: o vampiro vivo (*strigoi vii*) e o morto (*strigoi mort*) (Murgoci 1998, 13-14; Melton 1999, 575-576). O primeiro consiste num indivíduo que tem capacidades incomuns,

---

<sup>7</sup> Um bom exemplo é a implantação, em Portugal, da marca americana *McDonald's* que, à sua oferta matricial de hambúrgueres e refrigerantes, acrescentou várias sopas típicas portuguesas (como o caldo verde), pastéis de nata, bolas de berlim, sandes de fiambre, tostas mistas e a bica.

<sup>8</sup> Sobre esta categoria leia-se, por exemplo, o artigo de Risteski (2006).

preternaturais, e que está fadado desde o nascimento a tornar-se vampiro depois de morrer; é, em essência, um *cadáver adiado*, um bruxo cuja alma perambula fora do corpo para encontrar-se à noite em ermos com vampiros mortos – cadáveres reanimados –, com os quais aprende perniciosidades e desenvolve laços de cumplicidade. Esta variante viva do vampiro romeno também se caracteriza por sugar a energia vital (*mana*) de vítimas humanas e animais por um processo de “vampirismo psíquico” (Murgoci 1998, 21; Melton 1999, 580). Na verdade, sabe-se que Stoker baseou o aspecto físico de Drácula num trecho de *The Book of Werewolves* (1865) do clérigo e investigador inglês Sabine Baring-Gould, que descreve a aparência de indivíduos infectados por licantrópia (Baring-Gould *apud* Frayling 1991, 343); em sinal contrário, a sugilada lividez de Orlok, devedora dos macilentos mortos malévolos do folclore romeno, é extraordinariamente categórica: como escreveu o autor inglês Kevin Jackson, «a sua primeira aparição a Hutter, no castelo durante a noite, ainda consegue assustar e perturbar»<sup>9</sup> (2018, 12). Sou tentado a avançar com a ideia de que Drácula é o vampiro vivo e Orlok é o seu cadáver reanimado: fracção feita de uma alma e dois corpos; espécie de metempsicose macabra, filtrada pela escatologia novecentista do pós-Primeira Grande Guerra.

Com efeito, Grau, ele próprio ocultista, membro de algumas sociedades esotéricas alemãs e veterano da Primeira Grande Guerra, escrevera em 1921 para o periódico *Bühne und Film* um artigo intitulado “Vampire” em que descrevia a guerra como um «evento monstruoso, desencadeado sobre o mundo como um vampiro cósmico para beber o sangue de milhões e milhões de homens»<sup>10</sup> (Grau *apud* Jackson 2018, 14). A partir destas palavras, o historiador americano Brian E. Crim desenvolve uma observação sobre *Nosferatu* como alegoria da Primeira Grande Guerra: nessa proposta, Hutter – a versão alemã do Jonathan Harker criado por Stoker – representa a juventude enganada a alistar-se para o Leste; mais tarde, traumatizado pela experiência, o protagonista regressará a casa, na imaginária cidade de Wisborg, para encontrar outro cenário de mortandade, provocada pela peste espalhada por ratazanas que para aí viajaram dentro dos caixões de Orlok (Crim 2020, 17). O filme, aliás, é contado em analepse, deslindando-se a partir de uma fictícia crónica da epidemia que flagelou a cidade e que fora trazida por *Nosferatu*; no final, depois de ver-se Orlok a sublimar-se em fumosidade, as derradeiras linhas da crónica concluem que

<sup>9</sup> «His first approach to Hutter at night-time in the castle can still frighten and disturb».

<sup>10</sup> «This monstrous event that is unleashed across the earth like a cosmic vampire to drink the blood of millions and millions of men».

foi nesse momento, o da extinção da abutrina «Ave da Morte» (*Totenvogel*), que terminou finalmente a Grande Morte.

Nesse feito, pode apreciar-se o filme como sendo uma alegoria da pandemia de Gripe Espanhola que, após o fim da guerra, assolou o mundo entre 1918 e 1920 – o paralelismo deveria ser evidente para a mentalidade coeva: nem de propósito, as imagens promocionais desenhadas por Grau tanto mostram o esquálido Orlok rodeado de ratazanas como curvado sobre caixões abertos de onde se evolvam miasmas evocativos dos vectores da peste na psique popular. Talvez não seja arbitrária a similitude desse grafismo com algumas imagens propagandísticas alemãs mais “expressionistas”, impressas e difundidas durante a guerra. O próprio nome Nosferatu poderá ter origem no étimo grego *nosophoros* – que significa *portador de doença* (Melton 1999, 496). A palavra parece ter entrado no léxico contemporâneo na segunda metade do século XIX com a publicação de dois artigos sobre folclore romeno: o primeiro, escrito pelo historiador austríaco Wilhelm Schmidt e intitulado *Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens*, foi publicado em 1865 no periódico *Österreichische Revue*; o segundo, escrito pela folclorista inglesa Emily de Laszowska Gerard e intitulado *Transylvanian Superstitions*, foi publicado vinte anos depois no periódico *The Nineteenth Century* – ambos os artigos apresentam o nome Nosferatu como sinónimo regional de vampiro, mas não é claro até que ponto esse emprego estaria generalizado. Perfilhando-o do artigo de Gerard, Stoker utiliza-o nessa acepção, de origem assaz obscura, e em cujo texto colheu Murnau o seu título.

Pese o pioneirismo técnico e temático com que *Nosferatu* se reveste, este não foi o primeiro filme a contar com Drácula como protagonista: esse terá sido *Drakula halála* (1921), realizado pelo cineasta húngaro Károly Lajthay (McNally e Florescu 1994, 258) e co-escrito pelo cineasta húngaro-americano Michael Curtiz, que, em 1942, realizaria *Casablanca* (Rode 2017, 575). O enredo deste filme desaparecido tinha como personagem principal uma mulher que se confrontava com a possibilidade de um louco que conhecera num asilo ser o verdadeiro Conde Drácula: cevando-se na incerteza entre loucura e vampirismo, o filme escrito por Lajthay e Curtiz antecipa a definição de Fantástico proposta em 1970 pelo filósofo búlgaro Tzvetan Todorov, a de uma hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para um determinado evento que parece inexplicável (Todorov 1975, 25-26). A bem da clareza confesso que a hipótese todoroviana sobre a natureza do Fantástico não me persuade, mas, de facto, a ideia de uma *hesitação* é atractiva – aliás, o etnólogo francês Arnold van Gennep já criara, em 1909, o conceito de *liminaridade* (entretanto, tornado

*leitmotiv* pós-modernista) para classificar o estado liminar, transaccional, entre um mundo de onde se sai e outro em que se entra (Genep 1960, 21). Para Genep, a liminaridade – ritual, por exemplo – consistia numa espécie de reticência que entremeava a separação e a incorporação. Ora, fazendo uma leitura necrontológica do mito do vampiro, concluo que este será a personagem liminar por excelência: atrás expus que somente lhe interessa suspender a putrefacção *post-mortem*, em permanecer numa estase entre a hidratação e a desidratação. Assim, não creio que seja vantajoso pensar-se que o vampiro exista entre a vida e a morte, porque este está definitivamente morto, é definitivamente cadáver, e, em última análise, a vida não lhe interessa: o vampiro existe, isso é evidente, mas *liminarmente* entre o momento da sua morte e o cabal desfecho da sua putrefacção. No fundo, o vampiro, monofisita, conduz um combate intenso contra si próprio, somente para preservar a sua liminaridade: deixar-se corromper completamente pela putrefacção, bem vistas as coisas, seria o corolário da sua existência, a sua *raison d'être*, mas tudo no vampiro é anti-natural, factício, contrafeito; logo, não é predador, nem necrófago, porque não se alimenta: hidrata-se, restaura-se, salvifica-se – mas sempre à beira de tombar para o abismo da dissolvência, da deterioração do corpo. Contudo, por mais que deseje interromper a ruína dos tecidos permanentemente afligidos pelo múnus sarcófaminto – como se a morte fosse a sua doença auto-imune –, putrefeito o vampiro é, porque a putrescência é própria da morte.

De outro modo não se entenderia a sua aptidão em espargir a peste – porque a morte é, ela própria, *nosferatiana*, no sentido de ser *portadora de doença*: bactérias, vírus, vermes, uma farândola derramada a percussivos toques de finados e pintalgada de pus, adipocere e coalho. Emparceirados com os vermes na classificação popular das espécies, os ratos também pertencem ao conjunto de criaturas que não nascem, mas que abrolham naturalmente da matéria em decomposição – a antropóloga britânica Mary Douglas chamou a atenção para a dúbia e impura posição de ratos e vermes na mundividência religiosa e cultural da Antiguidade, posto que os primeiros têm mãos, mas «perversamente usam-nas para andar», e os segundos, difíceis de classificar pela sua locomoção rastejante, «contrária à santidade», «pertencem ao reino da sepultura, tal como a morte e o caos»<sup>11</sup> (Douglas 2002, 70). A sua confusa inventariação num grupo em específico de animais transforma-os em entidades

<sup>11</sup> «[...] [C]reatures endowed with hands instead of front feet, which perversely use their hands for walking: the weasel, the mouse [...]. The last kind of unclean animal is that which creeps, crawls or swarms upon the earth. This form of movement is explicitly contrary to holiness

liminares, porosas e perigosas. Porém, no filme os roedores que infestam Wisborg de pestilência não são ratos, mas ratazanas – roedores que só chegaram à Europa no terceiro quartel de Setecentos (Bély 2020, 62). Espécie procedente do Leste (tal como o vampiro para o imaginário ocidental contemporâneo), a ratazana repercutirá em *Nosferatu* a interdependência entre ratos, morcegos e vampiros; veiculada, por exemplo, numa lenda do início da medievalidade que caracteriza os quirópteros como ratos amaldiçoados por dessacralizarem nos altares das igrejas o pão consagrado à eucaristia (Buican 2006, 744). De facto, só a partir de 1765, quando o naturalista francês George-Louis Leclerc, conde de Buffon, classificou na sua *Histoire Naturelle* a espécie tropical de morcego hematófago com o nome de *vampiro* é que os morcegos passaram a estar associados a esse tipo europeu de morto malévolos (Riccardo 1999, xi). Buffon foi o alquimista que amalgamou o morcego – esse rato anatematizado – e o vampiro numa combinação profícuca e extraordinariamente resistente, mas Orlok, que é atávico, relembro, prefere a companhia dos murídeos mefiticos, dos parasitas (no sentido etimológico de *aquele que come conosco*) que quinhoam da terra do seu caixão e que nessa fotossíntese das trevas retêm a praga que escambam por sustento e que depois vão excretar sobre o insuspeito mundo dos homens.

O epíteto «Ave da Morte», conferido a Orlok pelo cronista-narrador do filme, conduz-nos à lembrança de outro ser volante e sanguissedento, que está na origem da palavra romena para vampiro (*strigoi*): a *strix* dos antigos romanos, criaturas nocturnas e bebedoras de sangue que talvez tenham sido inspiradas pela observação de corujas – é, também, o nome que o naturalista Carl Linnaeus deu em meados do século XVIII à família de mochos sem “orelhas”. A imagem da *strix* permaneceu na memória cultural europeia até tempos recentes. Numa representação ominosa intitulada *Las Resultas*, integrada no conjunto de desenhos *Desastres da Guerra*, criado pelo artista aragonês Francisco de Goya no primeiro quartel de Oitocentos, pode ver-se um harpióide com asas de morcego predando uma vítima moribunda; rodeado pelas silhuetas negras de criaturas análogas que se juntam ao repasto, esta “ave da morte” atraída pelo fedor da carniça evoca a *strix* da Roma Antiga. Desse vocábulo quase onomatopeico deriva *strega*, nome italiano para *bruxa* – e, com efeito, bruxas e vampiros são intercambiáveis na mentalidade ocidental: *strix*, *strega*, *strigoi*, uma camarilha de flebotomos cujos nomes lidos sequencialmente soam a personagens de romancelho. Em 1720, o padre teatino e lexicógrafo francês

---

[...]. The prototype and model of the swarming things is the worm. As fish belong in the sea so worms belong in the realm of the grave, with death and chaos.»

Raphael Bluteau não deixou de assinalar a familiaridade entre a bruxa e o vampiro no seu *Vocabulario Portuguez & Latino*:

Strige. He o nome de hũa Ave nocturna, & malefica, que em Latim chamão, *Strix* [...]. Na declaração da palavra *Bruxa*, acharàs a razão porque podemos chamar em Latim *Striges*, às Bruxas. Agora neste lugar não posso deyxar de fazer menção de outra nova accomodação deste nome *Strige*. [...] [O] que nesta materia se escreve, se he verdade, he sem duvida hũa das mais notaveis, & estupêdas cousas do mundo. Estes corpos mortos, chamados *Striges*, estão cheyos de hum certo humor, que parece sangue. He opinião, que o demonio o tem tirado, ou chupado de gente viva, ou de alguns animaes, & que o trespassa para o corpo do defunto, donde dizem, q em certos tempos sahe o demonio a fazer mal desde o meyo dia até meya noyte. Depois disto torna o demonio a entrar no cadaver com todo o sangue que tem ajuntado, o qual algũas vezes he tão copioso, que senão acodem, rebenta pela boca, pelos narizes, & particularmente pelos ouvidos de sorte, que fica o cadaver nadando no ataude, & padece o mesmo cadaver tanta fome, que come as mortalhas, como em effeyto lhas achão na boca. Este demonio, que sahe do cadaver, apparece de noyte aos parentes, ou amigos, representandolhes a figura do defunto, & juntamente se abraça com elles, apertando-os, & tirando-lhes as forças de maneyra, que acordão gemendo, & pedindo soccorro; & por lhes terem o demonio tirado muyto sangue, ficaão muyto fracos, & attenuados, & pouco a pouco se vão mirrando, & morrem. Dura esta perseguição até ao ultimo descendente da familia, se se não atalhar cõ o remedio o estrago. (1720, 751)

Sobre as bruxas, em particular, escreve ainda o seguinte:

Em Portuguez chamamos Bruxas humas mulheres, que se entende, que matão as crianças, chupandolhe o sangue. [...] [A]ntigamente forão chamadas *Striges*, humas bruxas, que para remoçarem, chupavão aos meninos o sangue [...]. (Bluteau 1712, 209)

Para «remoçarem» – ou seja, para *rejuvenescerem* – bebiam as bruxas o sangue das crianças: é a concepção que já encontramos acima da desidratação do corpo à medida que envelhece e se inclina para a morte (esta, a Grande Desidratação) e cuja ingestão de sangue se prevê interromper ou até reverter.

Porém, o entrecorrer do século XVIII foi erodindo a crença em bruxas e valorizando a do vampiro. O historiador húngaro Gábor Klaniczay escreveu sobre o declínio das bruxas e o emergir dos vampiros, mas neste momento não enveredarei por essa perspectiva; prefiro decalcar do seu texto uma pista mais aliciante para o entrecho do nosso artigo: a do vampiro como imagem invertida do cadáver incorrupto do santo. Escreve o autor:

A crença no vampiro tocou em ideias cristãs sobre a ressurreição. O vampiro, como o santo cristão, também era um ‘morto muito especial’, cujo cadáver resistia à decomposição, cuja sepultura emitia uma luz especial, cujas unhas e cabelo continuavam a crescer – tal como em diversos santos medievais [...]. (Klaniczay 2002, 394)<sup>12</sup>

Aliás, a descrição de Bluteau sobre o vampiro «nadando no ataude» vai ao encontro de vários relatos sobre túmulos de santos cheios de uma espécie de óleo sagrado exsudado pelos seus corpos incorruptos; como quando os turcos seljúcidas invadiram, no século XI, a cidade grega de Myra e aí encontraram numa igreja o corpo incorrupto de São Nicolau «nadando em óleo»<sup>13</sup> (Camporesi 2009, 3). Segundo a investigação de Camporesi sobre os corpos incorruptos, a «estabilidade, não a mutabilidade» seria «a doce recompensa dos bem-aventurados»<sup>14</sup> (2009, 30) – e enfatiza essa mundividência em conflito com a velocidade crescente da Época Moderna com um excerto do poema *Il Mondo Creato* (1594) do poeta italiano Torquato Tasso:

[...]  
 Uma luz pura invisível num dia inalterável  
 Que não acabará em odiosa noite.  
 Nem correrá da aurora ao ocaso,  
 Nem as sombras escorraçarão o dia,  
 Imperturbável pelos caprichos das estações;  
 Uma recompensa que aguarda esses espíritos nobres:

<sup>12</sup> «The vampire belief touched upon Christian ideas about resurrection. The vampire, like the Christian saint, was also a ‘very special dead’, whose corpse resisted decay, whose grave radiated with a special light, whose fingernails and hair kept growing – like those of several medieval saints [...]».

<sup>13</sup> «[...] [S]wimming in oil».

<sup>14</sup> «[...] [S]tability not mutability are the sweet rewards of the blessed».

Prémio feito de repouso e glória juntos,  
 Uma honra suprema em suprema quietude  
 [...]
   
 (Tasso *apud* Camporesi 2009, 29-30)<sup>15</sup>

A escalavrada silhueta de Orlok que, na sua angulosidade, lembra os ícones dos santos incorruptos, persegue a imutabilidade que Tasso metaforizou como sendo de «uma luz pura» que «num dia inalterável» não se dispersará «em odiosa noite»: esse é o paradoxal paroxismo do vampiro, imundo enfioteuta do solo cemiterial, pois também este quer ser como essa impassível luz que interrompe a chegada da noite e se mantém acesa para sempre em coruscante quietude – o vampiro quer interromper a putrefacção, quer essa «honra suprema». Invertendo a imagem tassiana, Orlok nebuliza-se com o advento da manhã no quarto de Ellen – versão alemã da Mina criada por Stoker –, evocando com a sua morte o medieval ardil de matar o veloz e feroz unicórnio, que apenas poderia ser aniquilado depois de adormecer no regaço de uma virgem.

Liminar entre o *rigor-mortis* e a agilidade, Orlok representa um seródio sonho de imutabilidade numa época contemporânea que colheu o frenético dinamismo do Barroco e o transpôs para um patamar ainda mais vertiginoso. A máquina a vapor é o avatar mais expressivo da nova epistemologia – e a morte volatilizada de Orlok evoca-me um resquício dessa ética de maquinismo porfirizando o mito. Até porque o mito é cíclico, enquanto a máquina oitocentista é tassiana, barroca, unidireccional, absoluta sem um início e um fim. O vapor da máquina alaga as cidades contemporâneas como o suor mágico dos santos encharcava os seus túmulos e é igualmente bento, seráfico, iatroquímico: esse fervente vapor sangrado pela máquina é o nimbo que coroa a santidade ininterrupta de uma estase robotizada, sob a qual o tempo outrora cíclico se anedia na feição plana e contínua de um unívoco momento presente, movido por fontes de energia que parecem inesgotáveis.

Qual a sede mais terrível: a do vampiro ou a da máquina?

<sup>15</sup> «A pure light invisible in a still day / That will not end in hated night. / Neither will it run from morn till dusk, / Nor will the shadows chase away the day, / Nor will it vary with the season's whims; / But a recompense awaits these noble spirits: / A prize of rest and glory all in one, / A supreme honour in supreme quiescence.»

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBER, Paul. 2010. *Vampires, Burial & Death: Folklore and Reality*. New Haven e Londres: Yale University Press.
- BÉLY, Lucien. 2020. «Animaux.» In *Dictionnaire de l'Ancien Régime*, sob a direcção de Lucien Bély, 62–63. Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France.
- BLUTEAU, Raphael. 1712. «Bruxa.» In *Vocabulario Portuguez & Latino [...]*, II: 200–201. Coimbra: Colégio das Artes da Companhia de Jesus.
- . 1720. «Stríge.» In *Vocabulario Portuguez & Latino [...]*, VII: 751–752. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, impressor de Sua Majestade.
- BUICAN, Denis. 2006. «Vampire, vampirisme.» In *Dictionnaire Historique de la Magie et des Sciences Occultes*, sob a direcção de Jean-Michel Sallmann, 744–749. Paris: Librairie Générale Française.
- CAMPORESI, Piero. 1990. *La Sève de la Vie: Symbolisme et Magie du Sang*. Paris: Le Promeneur/Quai Voltaire.
- . 2009. *The Incorruptible Flesh: Bodily Mutation and Mortification in Religion and Folklore*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CRIM, Brian E. 2020. *Planet Auschwitz: Holocaust Representation in Science Fiction and Horror Film and Television*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- DOUGLAS, Mary. 2002. *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. Abingdon: Routledge.
- DUNDES, Alan. 1998. «The Vampire as a Bloodthirsty Revenant: A Psychoanalytic Post-Mortem.» In *The Vampire: A Casebook*, editado por Alan Dundes, 159–175. Madison e Londres: The University of Wisconsin Press.
- FRAYLING, Christopher. 1991. *Vampires: Lord Byron to Count Dracula*. Londres: Faber and Faber.
- GENNER, Arnold van. 1960. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press.
- GERARD, Emily de Laszowska. 1885. «Transylvanian Superstitions.» *The Nineteenth Century* 18: 128–144.
- JACKSON, Kevin. 2018. *Nosferatu (1922): Eine Symphonie des Grauens*. Londres: The British Film Institute/Bloomsbury.
- KLANICZAY, Gábor. 2002. «The Decline of Witches and the Rise of Vampires.» In *The Witchcraft Reader*, editado por Darren Oldridge, 387–398. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- MCNALLY, Raymond T. e Radu Florescu. 1994. *In Search of Dracula: The History of Dracula and Vampires*. Boston/Nova Iorque: Houghton Mifflin Company.
- MELTON, J. Gordon. 1999. *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*. Detroit e Londres: Visible Ink Press.
- MURGOCI, Agnes. 1998. «The Vampire in Roumania.» In *The Vampire: A Casebook*, editado por Alan Dundes, 13–34. Madison e Londres: The University of Wisconsin Press.
- RICCARDO, Martin V. 1999. «Foreword: A Brief Cultural History of the Vampire.» In *The Vampire Book: The Encyclopedia of the Undead*, editado por J. Gordon Melton, ix–xvii. Detroit e Londres: Visible Ink Press.

- RISTESKI, L'Upcho. 2006. «Categories of the 'Evil Dead' in Macedonian Folk Religion». In *Christian Demonology and Popular Mythology*, editado por Gábor Klaniczay e Éva Pócs, II: 202–211. Budapeste: Central European University Press.
- RODE, Alan K. 2017. *Michael Curtiz: A Life in Film*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- SCHMIDT, Wilhelm. 1865. «Das Jahr und seine Tage in Meinung und Brauch der Rumänen Siebenbürgens.» *Österreichische Revue*, 3 (1): 211–226.
- SENN, Harry A. 1982. *Were-Wolf and Vampire in Romania*. Nova Iorque: Columbia University Press.
- SUMMERS, Montague. 1997. *The Vampire in Europe: True Tales of the Undead*. Nova Iorque: Gramercy Books.
- TODOROV, Tzvetan. 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca e Nova Iorque: Cornell University Press.

#### FILMOGRAFIA

- LAJTHAY, Károly, dir. 1921. *Drakula halála*. Lapa Film Studio.
- MURNAU, F. W., dir. 1922. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Prana-Film.

## DE HALLOWEEN A NOSFERATU SANDRA HENRIQUES E O TERROR

ALEXIS F. VIEGAS E PATRÍCIA SÁ

Sandra Henriques descreve-se como fã de terror desde que o pai a deixou ver o *Halloween* (1978) de John Carpenter aos 10 anos de idade. Hoje, é escritora e cofundadora/editora-chefe da *Fábrica do Terror*<sup>1</sup>, portal de informação e divulgação do terror feito em Portugal. Henriques conta já com o prémio europeu de *flash-fiction* da European Association of Creative Writing Programs (EACWP) e contos publicados nas antologias *Sangue Novo*<sup>2</sup> (Henriques 2021) e *Sangue* (Henriques 2022). Como a Equipa Operária da *Fábrica do Terror* escreveu, Henriques «apesar de poder ainda não se ter apercebido, está a tornar-se uma precursora do terror nacional» (Martins *et al.* 2021). Essa foi uma das principais razões pelas quais lhe estendemos o convite para vir falar ao nosso evento e imortalizar as suas palavras nesta entrevista.

**1. Sabemos que o primeiro contacto da Sandra com o cinema de terror foi com o *Halloween* (1978) de John Carpenter. Gostaríamos de saber como foi o seu percurso académico, cinematográfico e literário até chegar ao *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de F. W. Murnau.**

Cresci numa das duas ilhas mais isoladas dos Açores, as Flores, que é, muitas vezes, considerada como a periferia da ultraperiferia. Viajar de e para esta ilha ainda é um processo demorado que implica várias escalas e o acesso a necessidades básicas (como a saúde e a educação) está quase sempre dependente de grandes deslocações. Durante a minha infância e parte da minha adolescência, o único ponto de entrada de alguma cultura e entretenimento era um canal de

---

<sup>1</sup> Disponível em: <https://www.fabrica-do-terror.com/>.

<sup>2</sup> Vencedor do Grande Prémio Adamastor da Literatura Fantástica Portuguesa de 2022.

televisão pública (que passava muita da programação da RTP2), um ou outro jornal regional e a rádio. Não havia teatro, cinema, arte. E, talvez por haver tão pouco e eu estar sempre num estado permanente de curiosidade com tudo o que houvesse “lá fora”, eu era uma verdadeira esponja, no sentido em que absorvia tudo o que conseguisse absorver.

O meu primeiro contacto com o cinema de terror foi, de facto, o *Halloween*, numa espécie de transgressão, uma vez que, com 10 anos, diria que provavelmente ainda era muito nova para aquele género de filme, mas o meu pai deixou que o visse porque lembro-me de não conseguir descolar os olhos do ecrã, completamente rendida à Laurie Strode.

Pertenço ao que eu chamo de geração-videoclube: pessoas que cresceram nos anos 80 e 90, antes do acesso à Internet e cujo conhecimento de cinema vinha desses pequenos negócios de alugar filmes. Antes sequer de sermos sócios de um videoclube, lembro-me do evento que foi o ano de 1987 quando a prenda de Natal dos meus pais para mim e o meu irmão foi um leitor de videocassetes com umas quantas cassetes virgens, onde gravámos três filmes diretamente da RTP Açores (e vimos repetidas vezes): *The Sound of Music* (Wise 1965), *Ghostbusters* (Reitman 1984) e *Indiana Jones and the Temple of Doom* (Spielberg 1984). Ainda hoje considero os três como filmes de Natal. Infelizmente, os títulos disponíveis no videoclube não acompanhavam a minha crescente curiosidade por filmes de terror e de fantástico. Aquilo que tinha disponível eram filmes norte-americanos comerciais, tirando um encontro fortuito (e afortunado) com o *Braindead* (1992) de Peter Jackson no início dos anos 90.

Até aqui, desconhecia que havia terror noutras expressões artísticas e o meu contacto com o primeiro autor de terror que li acontece de forma inesperada através da comédia romântica, *My Stepmother Is an Alien* (Benjamin 1988). Nem era (e continuo a não ser) grande fã deste género de filmes, mas vi-o porque não havia mais nada para ver e porque o Dan Aykroyd (que já conhecia de *Ghostbusters*) era um dos protagonistas. Há uma cena em que a madrasta (Kim Basinger) está a percorrer vários livros numa estante e, com o pulso, “sente” a história de cada um deles antes de escolher. Houve um em particular que lhe provocou arrepios e repulsa. Na altura, não me lembrava do título<sup>3</sup>, mas fixei o nome do autor: Stephen King. Ainda não sabia como iria chegar a esse autor, mas provavelmente passaria por convencer a minha tia nos Estados Unidos a enviar-me um livro dele, fosse qual fosse, em inglês. Não chegou a ser preciso,

---

<sup>3</sup> O livro que figura no filme é *The Shining* (1977).

porque numa passagem pela cidade de Ponta Delgada, na ilha de São Miguel, encontrei uma tradução de *Night Shift* (King [1978] 2012) que li várias vezes e de fio a pavio. Com a mudança, aos 19 anos, para Lisboa, encontrar livros deste autor tornou-se mais fácil e, posteriormente, a Internet abriu ainda mais portas. Dito isto, o meu conhecimento literário era ainda muito limitado até descobrir um outro livro de Stephen King, em 2002, chamado *Danse Macabre* (1981), onde este escreve sobre a cultura popular americana e a influência da mesma nos seus livros. Foi graças a King que cheguei a Ray Bradbury com *Something Wicked This Way Comes* ([1983] 2013), que continua a ser o meu livro-conforto que releio em fases de mudança.

Nesse início dos anos 2000, já estava em Lisboa há algum tempo a fazer a licenciatura em Estudos Portugueses na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL). Não posso dizer que tenha sido um curso que me tenha aberto as portas para explorar a literatura portuguesa de outros ângulos, estudando mais a fundo, por exemplo, o romantismo português e a ausência (ou não) de uma tradição gótica que pudesse ter originado o terror literário português. Tirando o Fantástico e a Ficção Científica, nunca senti que o género do Horror tivesse espaço para ser estudado, nem sequer que fosse levado a sério, tanto pela academia como pelas pessoas (mais ou menos “cultas”) que não apreciavam o género (porque, e que isto fique claro, o olham apenas de uma perspectiva e o consideram uma forma de expressão artística “preguiçosa”). Lembro-me que este início dos meus anos de universidade coincidiu com a estreia do filme *The Fellowship of The Ring* (Jackson 2001) e com a “moda” de se ler Tolkien. Mas, lá está, ninguém debatia *The Exorcist* ([1971] 2011) de William Peter Blatty que deu origem ao icónico filme homónimo e cuja versão de *director’s cut* tinha estreado no cinema por volta da mesma altura.

Sem conhecimento de fontes de informação portuguesas (nem de obras de terror português), voltei-me, novamente, para as obras anglo-saxónicas, nomeadamente um livro chamado *An Illustrated History of Horror and Science-Fiction Films – The Classic Era, 1895-1967* (Clarens 1997). Além de ser um dos meus livros técnicos mais rabiscados e sublinhados, é nele que descobri *Nosferatu* (Murnau 1922), muito antes de ler *Dracula* (1897) de Bram Stoker, num capítulo dedicado ao cinema alemão de 1913 a 1932. Este livro foi o grande responsável pelo início da minha coleção de DVD de filmes de terror, até então a minha única fonte de cinema de género (à exceção de um ou outro filme comercial que estreava nas salas de cinema portuguesas).

2. No evento, tanto a Sandra como a Professora Luísa Afonso Soares<sup>4</sup> trouxeram-nos uma visão nova no modo como encaram *Halloween* (Carpenter 1978) e *Nosferatu* (Murnau 1922), respetivamente. A Professora Luísa afirmou que *Nosferatu* não é, necessariamente, um filme do Expressionismo Alemão. Considera que existe uma influência muito maior do Romantismo Alemão dada a prevalência das paisagens naturais, o foco na morte e da ligação mística entre Conde Orlok e Ellen. De modo semelhante, a Sandra mencionou que não considerava o *Halloween* um *slasher*<sup>5</sup>. Porquê?

Admito que não é uma opinião popular, sobretudo quando o *Halloween* é considerado o filme que marca o princípio da “era dourada” dos *slashers* (1978-1984)<sup>6</sup>. Percebo a necessidade de categorizar subgéneros de filmes de terror e reconheço porque é que o filme de John Carpenter é catalogado como *slasher*. Ainda assim, faço uma interpretação diferente deste, muito provavelmente marcada pela personagem que mais se destacava no ecrã quando o vi pela primeira vez: Laurie Strode (interpretada por Jamie Lee Curtis).

Inicialmente, Michael Myers era apenas conhecido como “The Shape” – não tinha uma história própria, ou seja, era uma presença física sem caracterização emocional, psicológica ou motivacional, cuja única função era perseguir e matar pessoas indiscriminadamente com uma faca. Se eu considerar este filme *apenas* como um *slasher*, estou a focar-me *apenas* no opressor e a retirar importância ao arco daquela personagem que deu origem a sequelas (algumas mais bem conseguidas que outras), incluindo a mais recente trilogia realizada por David Gordon Green<sup>7</sup>. Laurie Strode pode existir sem Michael Myers, mas Michael Myers não existe sem Laurie Strode, já que na maioria dos filmes Myers faz desta o seu perpétuo objeto de vingança.

Olho para o *Halloween* como a história de *coming-of-age* de Laurie, uma adolescente que, em poucas horas, passa de rapariga, que alegremente está

---

<sup>4</sup> Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde leciona Literatura Alemã, Cinema Alemão, Estudos de Género e História das Ideias Contemporâneas, em cursos de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento. É membro do Centro de Estudos Comparatistas, onde desenvolve investigação nas áreas de Estudos de Memória e Emoções, Estudos de Cinema e Estudos de Género.

<sup>5</sup> Para uma exploração detalhada do subgénero, consultar, nesta antologia, o artigo «Horror, Terror, and Fear in a “New Age”» de Elisabete Lopes.

<sup>6</sup> A propósito da divisão do *slasher* em eras, ver: Petridis (2019).

<sup>7</sup> A trilogia é: *Halloween* (2018), *Halloween Kills* (2021) e *Halloween Ends* (2022).

a conversar com as amigas sobre a escola, a uma mulher que desenvolveu competências de sobrevivência tais que lhe permite manter-se a ela e a duas crianças em segurança. E não esqueçamos que Debra Hill foi a coargumentista deste filme, para o caso de haver dúvidas em relação à perspectiva feminina da história. Nos filmes seguintes, Laurie é reduzida a uma personagem desamparada sem hipóteses de sobreviver a mais traumas até este resgate que Green faz da personagem nos filmes mais recentes, em que Strode luta contra Myers ao lado da filha e da neta (duas mulheres que ela, através da sua experiência traumática, ensinou a defenderem-se a si próprias). Laurie Strode é mais do que uma *final girl*<sup>8</sup> ou uma *scream queen*<sup>9</sup>, *topoi*, a meu ver, redutores e que relegam as mulheres nos filmes de terror a papéis binários: ou de jovens virtuosas que merecem sobreviver, porque se submetem à imagem idealizada que a sociedade tem das mesmas, ou de pessoas histéricas e emocionais que, por isso, merecem morrer de forma violenta. Strode poderia ser qualquer uma de nós a lutar contra o mal (todas temos a nossa versão de “The Shape”), sem tempo para respirar de alívio entre contra-ataques, porque esses dois segundos significam baixar a guarda, muito provavelmente de forma fatal.

Eu acho que, como objeto de estudo, temos de olhar para os filmes de terror (*slashers* incluídos) de vários ângulos e admitir que há várias leituras possíveis, além da classificação de subgéneros. É dessa forma que conseguimos começar a fazer com que o género seja levado mais a sério.

---

<sup>8</sup> «The basic plot line of the slasher film typically revolves around a psychopathic killer gruesomely murdering a group of young people until there is only one left standing – the Final Girl. One of the key tropes of the slasher genre, [...], the Final Girl character represents the last person left alive to confront and destroy the killer thus ending the murderer’s reign of terror. A victim at the beginning of the film, the Final Girl undergoes a metamorphosis to be transformed into the female heroine in the end [...]» (Horvat 2018, 5-6).

<sup>9</sup> «According to the Cambridge Dictionary, a Scream Queen is “a female actor who plays a main character in a horror movie who gets frightened or attacked” [...]. These actresses who repeatedly starred in horror films began being typecast for the same roles because of the iconic sounds of their screams in film. Janet Leigh is arguably still most well-known for her scream in the shower scene of Hitchcock’s *Psycho*. [...] The idea of a Scream Queen actress eventually morphed into what is now known as the Final Girl archetype» (Heath 2021, 11-12).

3. A Sandra notou uma lacuna na exploração do terror em Portugal, razão pela qual cofundou a *Fábrica do Terror*. Dê-nos a sua perspetiva acerca da seguinte citação de David Soares (2013): “O Fantástico é, por excelência, uma literatura de subversão porque *faz imaginar*, logo foi alvo preferencial da ordem teológica inaugurada pela Inquisição. Tal como em Portugal, também em outros países onde a cultura conheceu, e ainda conhece, uma forte influência religiosa, não existe uma tradição literária devotada ao género fantástico.”

Todas as religiões assentam na interpretação de textos que podem ser considerados como pertencendo ao Fantástico, o que não deixa de ser irónico. Mas concordo, em parte, com David Soares quando este afirma que a tradição literária dedicada ao género não existe em Portugal por causa da forte influência religiosa.

Por um lado, sim, a censura motivada por ideais católicos, seja no período da Inquisição, seja mais tarde durante o Estado Novo, provavelmente não permitiu que o género se tenha desenvolvido. Por outro lado, apesar de o terror não ter tido a mesma expressão em Portugal que noutros países com forte tradição gótica, penso que o facto de não o vermos não quer dizer que ele não exista. Ou seja, esta visão só explica parte da ausência.

A *Fábrica do Terror* surge, precisamente, porque queríamos congregarmos no mesmo sítio a comunidade de criadores de terror e as suas obras. No fundo, queríamos que esses escritores, cineastas, músicos, ilustradores, etc. se sentissem legitimados. Por outro lado, queríamos também mostrar a futuros criadores que é possível (e aceitável) fazer-se terror em Portugal: há público, há fãs, há curiosos e há gente muito criativa neste meio. Para mim, era como voltar atrás no tempo, aos anos da minha infância e adolescência, e pensar «se, na altura, eu tivesse este recurso, o que é que teria sido diferente?». E, de facto, posso dizer que o conseguimos, dois meses depois da abertura oficial, precisamente com um jovem futuro autor de terror que vive na minha ilha e que, como eu há 30 anos, não sabia que havia terror em Portugal.

Não é por não termos uma tradição de terror, pelos motivos que David Soares refere, que ele não poderá vingar. Mas ainda existe um certo “snobismo” por parte de algumas elites culturais que insistem que tudo o que seja “apenas” enraizado na imaginação, sem ponta de “realidade”, não é para ser levado a sério ou é para um público infantojuvenil<sup>10</sup>. Não ajuda que tenhamos poucos

---

<sup>10</sup> A literatura infantojuvenil tem vindo a ser estudada mais aprofundadamente, demonstrando que esta categoria não implica uma desvalorização do conteúdo dos textos classificados como tal. Veja-se a este respeito: Mendes (2020).

livros teóricos e técnicos dedicados ao tema – mesmo estes, ou têm mais de 40 anos e não tiveram impacto ou são demasiado recentes e ainda não sabemos que impacto vão ter.

Sei que não vamos mudar paradigmas em meses e se somos acarinhados e vistos com bons olhos pelos fãs e criadores de terror, também é possível que sejamos vistos com alguma reserva por parte dos meios mais “tradicionais”. A nossa missão é clara (e ambiciosa): queremos ser o canal do terror português, mostrar que este existe e inspirar criadores a produzir mais até que se crie uma indústria do género em Portugal.

#### **4. A Sandra também é uma artista recente no género do terror. Poderia dar-nos a sua perspetiva como novo nome a explorar o género na literatura em Portugal? E como mulher no terror?**

Descobri o terror português na literatura em 2021. Habituei-me à opinião generalizada de que o terror em português é uma “má cópia” do que se faz no estrangeiro, ou que é demasiado derivativo, ou simplesmente não é bom. Esta crença errada assenta na já mencionada questão de não haver tradição do género em Portugal. Se os criadores de terror nacional não encontrarem referências e inspiração cá, é natural que as tenham de ir buscar ao estrangeiro.

Até então, o meu contacto com o terror nacional tinha sido com alguns filmes longos e algumas curtas-metragens em festivais de cinema de género (Fantasporto e MOTELX), mas não o suficiente para achar que valia a pena enveredar por esse caminho. Nada como uma crise à escala mundial provocada por uma pandemia e tempo livre em consequência disso para motivar uma busca e uma ampliação de carreira (até então escrevia exclusivamente sobre viagens e turismo cultural).

Foi com cursos de escrita criativa e o apoio de uma comunidade muito coesa de camaradas de escrita que me aventurei no género e que descobri outros criadores. O *Sangue Novo* (Martins 2021), uma antologia que integra contos de 15 autores de terror estrepantes, foi decisivo para esse avanço, mas sinto que ainda estamos dentro de uma bolha que demora a crescer e a abranger mais criadores. Ainda sinto que enfrentamos alguma resistência, quer por parte dos fãs mais inveterados (que gravitam para um determinado tipo de histórias de terror e alegam não encontrar esse ambiente nos textos portugueses), quer por parte de quem nos quer aceitar como autores legítimos, mas não veem essa legitimidade no género a que escolhemos dedicar a nossa escrita. Depois, e

apesar de como autores pedirmos isso constantemente a quem se atreve a ler-nos, há ausência de *feedback* honesto. O retorno que recebemos oscila entre elogios rasgados (às vezes apenas de familiares e amigos) e críticas silenciosas (a célebre pontuação dada através de estrelas, sem texto nem contexto). Falta-me alguém que nos estude (a esta antologia e a outras obras antes e depois dela) e que nos disseque. Falta-me a discussão acesa sobre o que é (se é que existe) esta nova geração de autores de terror e o que é (ou deveria ser) o cânone do terror português.

Especificamente como mulher no terror ainda não senti obstáculos. Como o terror nunca foi visto, lá em casa, como coisa de “meninos” ou “meninas”, só mais tarde, e de forma muito breve, é que me vi confrontada com essa distinção. Não vejo menor aceitação da minha escrita por ser mulher. Isso não significa que eu, como autora, não me imponha barreiras, ou não reveja o mesmo texto dezenas de vezes antes de o submeter para publicação (e às vezes nem chegar a fazê-lo), ou não conjure todos os *worst case scenarios* possíveis. Mas se há coisa que nunca me passou pela cabeça enquanto autora foi escolher um pseudónimo (porventura masculino) ou uma sigla para assinar os meus textos de terror, com receio que uma autoria feminina afastasse potenciais leitores. Apercebo-me de que há muitas mulheres a escrever terror em Portugal (se arriscasse fazer uma lista de autores contemporâneos de terror talvez encontrasse mais mulheres do que homens), seja em antologias, plataformas digitais ou em edições de autor. No cinema, mas isso é comum a todos os géneros de filmes, ainda não vejo tantas mulheres a realizar como gostaria.

**5. Ainda no tópico anterior, gostaríamos que comentasse a seguinte citação de Joanna Russ em *How to Suppress Women's Writing*: “A mode of understanding literature which can ignore the private lives of half the human race is not “incomplete”; it is distorted through and through” (2005, 111).**

Encontrar obras de terror da autoria de mulheres ainda é uma caça ao unicórnio. Recordo-me que quando procurava textos escritos por mulheres no final de 2020 (e ainda nem sabia, na altura, que existia terror em português), encontrava muito facilmente livros da Shirley Jackson (que estava na moda por causa das adaptações da Netflix<sup>11</sup>) e um ou outro conto solto em antologias.

---

<sup>11</sup> Sandra Henriques refere-se a *The Haunting of Hill House* (2018), inspirado no romance homónimo de Shirley Jackson (1963).

É fácil achar-se que, se não se está a encontrar de forma fácil, é porque certamente não existe ou existe muito pouco. Contudo, e porque ainda vivemos numa sociedade marcadamente patriarcal em que é quase uma abominação o papel da mulher ser o que esta bem entende, essa “ausência” é apenas fruto da falta (propositada) de representatividade de várias vozes. O que, como Joanna Russ afirma na citação acima, é uma visão distorcida da realidade. Estamos a caminhar para essa representatividade, mas ainda estamos longe.

Por exemplo, Julie Ducournau fez história quando ganhou a Palma de Ouro em Cannes em 2021 – com um filme de *body horror*<sup>12</sup>, ainda por cima. Porém, o seu discurso de aceitação do prémio foi de incredulidade, de não perceber como é que chegou ali, quase de agradecimento pela oportunidade que lhe foi dada. Sobre o filme vencedor, *Titane* (2021), Nicholas Barber escreveu para a *BBC Culture*:

Everyone at the Cannes Film Festival hopes to see something genuinely wild, transgressive, and guaranteed to put them off their dinner. But whenever such a film lurches onto the screen, it's invariably directed by a man [...]. (2021)

Noutra crítica ao filme, escrita por Hannah Strong para a revista *Little White Lies*, compara-se o estilo de Ducournau ao de Cronenberg, o trabalho de uma mulher comparado ao de um homem<sup>13</sup>. Se estiverem sempre a comparar o trabalho das mulheres ao dos homens, é natural que passemos a vida a achar que não é suposto chegarmos onde chegamos da forma que queremos, por isso mais vale nem insistir. Acho que as críticas aos filmes e os artigos sobre estes deviam limitar-se à obra que está a ser analisada, sem comparações. E se, instintivamente o fazemos na nossa cabeça (porque ainda não desconstruímos essa forma de pensar), esse raciocínio deve ficar fora do texto.

Outro exemplo de se estar sempre a ver apenas parte da *bigger picture*: *Suspiria* (1977) é um dos meus filmes de terror favoritos e continuo a considerar que é um dos melhores de Dario Argento. A minha identificação com aquela história foi muito mais imediata do que com qualquer outro filme de

---

<sup>12</sup> Acerca deste tópico, veja-se o texto de Elisabete Lopes nesta antologia.

<sup>13</sup> A escritora acrescenta que «esta [Julie Ducournau] nem sequer identifica [Cronenberg] como influência. Segundo uma entrevista que deu ao *Los Angeles Times*, a sua inspiração vem de quadros, fotografias e dos temas dos filmes *1917* (2019) de Sam Mendes e *Henry: Portrait of a Serial Killer* (1986) de John McNaughton.» A entrevista em questão é de Mark Olsen (2021).

Argento, por isso foi uma surpresa descobrir que o filme tinha sido escrito por uma mulher (Daria Nicolodi), apesar de esta ser sempre creditada como coautora e sempre abaixo de Dario Argento. A este propósito, escreve Martha Shearer em *Women Make Horror*:

One common trope of Argento scholarship has been to situate *Suspiria* as a shift in Argento's career from the *giallo* toward supernatural horror, presented as a shift in *his* career rather than as her authorial intervention. (2020, 49)

Este livro (e o capítulo no qual se insere a citação anterior) tem-me levado a questionar uma série de preconceitos sobre mulheres que fazem terror (e a ver e a rever os filmes com outros olhos): somos levados a acreditar que não são tão eficazes nas cenas aterrorizadoras, ou que são incapazes de fazer filmes não-comerciais, ou que a única forma de sermos levadas a sério é se fizermos algo disruptivo e chocante. Apenas mais um exemplo para terminar: o sexto filme (e último da saga original) da série *Nightmare on Elm Street*<sup>14</sup> é baseado numa história de Rachel Talalay e realizado pela mesma, mas continuamos a ver estes filmes (no seu todo) como sendo de Wes Craven, apesar deste apenas ter realizado o primeiro e não ter tido problemas em dar crédito a quem de direito.

Para equilibrar os pratos da balança vamos ter de, nos próximos anos, desequilibrá-los primeiro. Falar (ou escrever) muito e só de terror feito por mulheres (em Portugal e não só), fazer um trabalho de pesquisa exaustivo para completarmos a outra metade do *puzzle*.

## 6. Para terminar, que filmes, livros e bibliografia crítica recomendaria a quem se quer iniciar no terror?

Antes de mais, precisamos de desmistificar esta ideia preconcebida que se tem do terror (e que chegou até nós muito por culpa dos filmes comerciais): do susto fácil, do *gore*, do exagero de efeitos especiais (no cinema), das histórias clichê dos cemitérios abandonados e dos castelos em ruínas. Há muito mais no género para além disso. Assim, sugiro sempre que comecem pelos filmes que nem eram classificados como terror, porque se estava nos primórdios do

---

<sup>14</sup> O filme em questão é *Freddy's Dead: The Final Nightmare* (1991).

cinema: os alemães *Nosferatu* (Murnau 1922) e *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene 1920), o português *Os Crimes de Diogo Alves* (Tavares 1911) e o americano *Freaks* (Browning 1932).

Na ficção portuguesa, sugiro os contos do *Sangue Novo* (Marins 2021) (perdoem-me a imodéstia, mas considero esta obra um ponto de viragem), precisamente porque desmistificam aquilo que se considera “terror puro”. *Os Canibais* (1868) de Álvaro de Carvalho, *O Esqueleto* (1848) de Camilo Castelo Branco e os *Contos Fantásticos* (1865) de Teófilo Braga são obras<sup>15</sup> de terror português que não tiveram o devido destaque durante a vida dos seus autores (e que não me recordo de terem sido sugeridos como objetos de estudo durante a minha licenciatura, por exemplo), mas cá estamos agora para os relembrar. *A Ruiva* (1878) de Fialho de Almeida<sup>16</sup>, apesar de não ser despudoradamente de terror, mostra-nos uma Lisboa decadente e uma franja pobre da sociedade que vive em redor do Cemitério dos Prazeres. Estejam atentos a tudo o que sai de terror, escrito por autores portugueses, e deem-lhes a oportunidade de ser lidos (e criticados, pela obra em si, não em comparação com outros).

Na bibliografia crítica, para além de *Danse Macabre* (King 1981), *An Illustrated History of Horror and Science-Fiction Films* (Clarens 1997) e de *Women Make Horror* (Peirse 2020) de que já falei anteriormente, aprofundem o vosso conhecimento do que já se fez de terror em Portugal com *O «Horror» na Literatura Portuguesa* (Sousa 1979) e *O Quarto Perdido do MOTELX – Os filmes do terror português (1911-2006)* (Monteiro e Rosário 2022). Mais de 40 anos separam estes dois livros; confiemos que não vamos ter de esperar outras quatro décadas até que saia um novo livro sobre o terror português.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBER, Nicholas. 2021. «Julia Ducournau’s Palme d’Or-winning film is “a nightmarish yet mischievously comic barrage of sex, violence, lurid lighting and pounding music.”» *BBC Culture*, 15 de julho, 2021. <https://www.bbc.com/culture/article/20210715-titane-the-most-shocking-film-of-2021>.
- BLATTY, William Peter. (1971) 2011. *The Exorcist*. Nova Iorque: HarperCollins Publishers.
- BRADBURY, Ray. (1983) 2013. *Something Wicked This Way Comes*. Nova Iorque: HarperCollins Publishers.

---

<sup>15</sup> Todas estas obras encontram-se no domínio público e, portanto, podem ser acedidas através do *Projecto Adamastor* em: <https://projectoadamastor.org/>.

<sup>16</sup> *Idem*.

- CLARENS, Carlos. 1997. *An Illustrated History of Horror and Science-Fiction Films – The Classic Era, 1895–1967*. Boston: Da Capo Press.
- HEATH, Kamryn. 2021. «Female Representation in the Slasher Genre: An Analysis of the Hitchcock Era and Beyond.» Monografia de Licenciatura, Appalachian State University. <http://libres.uncg.edu/ir/asu/listing.aspx?styp=ti&id=35628>.
- HENRIQUES, Sandra. 2021. «Praga.» In *Sangue Novo*, editado por Pedro Lucas Martins. Barcarena: Projecto Foco.
- . 2022. «Equilíbrio.» In *Sangue*, editado por Arlete Gomes e Carolina Sousa. Barcarena: Edições Trebaruna.
- HORVAT, Ana. 2018. «Final Girl: Analysis of the Slasher Film Trope.» Dissertação de Mestrado, Universidade de Zadar. <https://repositorij.unizd.hr/en/islandora/object/unizd%3A2583>.
- KING, Stephen. 1981. *Danse Macabre*. Nova Iorque: Gallery Books.
- . (1978) 2012. *Night Shift*. Nova Iorque: Doubleday.
- MARTINS, Pedro Lucas *et al.* 2021. «Entrevista a Sandra Henriques.» *Fábrica do Terror*, 14 de dezembro, 2021. <https://www.fabrica-do-terror.com/sandra-henriques-premio-eacwp/>.
- MENDES, Teresa. 2020. *Literatura infantojuvenil: leituras e perspectivas*. São Paulo: Editora Cajuína.
- MONTEIRO, João e Filipa Rosário, eds. 2022. *O Quarto Perdido do MOTELX – Os filmes do terror português (1911–2006)*. Lisboa: CTLX – Cineclub de Terror de Lisboa.
- OLSEN, Mark. 2021. «‘Titane’ director Julia Ducournau explains how she crafted the year’s wildest film.» *Los Angeles Times*, 5 de outubro, 2021. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2021-10-05/titane-explained-julia-ducournau>.
- PEIRSE, Alison, ed. 2020. *Women Make Horror: Filmmaking, Feminism, Genre*. Londres, Camden, Newark e New Brunswick: Rutgers University Press.
- PETRIDIS, Sotiris. 2019. *Anatomy of The Slasher: A Theoretical Analysis*. Jefferson: McFarland.
- RUSS, Joanna. 2005. *How to Suppress Women’s Writing*. Austin: University of Texas Press.
- SHEARER, Martha. 2020. «The Secret Beyond the Door: Daria Nicolodi and *Suspiria*’s Multiple Authorship.» In *Women Make Horror: Filmmaking, Feminism, Genre*, editado por Alison Peirse, 47–59. Londres, Camden, Newark e New Brunswick: Rutgers University Press.
- SOARES, David. 2013. «Sobre o Horror Literário Português.» *Cadernos de Daath*, 20 de novembro, 2013. <http://cadernosdedaath.blogspot.com/2013/11/sobre-o-horror-literario-portugues.html>.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. 1979. *O «Horror» na Literatura Portuguesa*. Vol. 32. Biblioteca Breve. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa.
- STRONG, Hannah. 2021. «Titane – First-Look Review.» *Little White Lies*, 14 de julho, 2021. <https://lwlies.com/festivals/titane-first-cannes-film-festival-review/>.

## FILMOGRAFIA

- ARGENTO, Dario, dir. 1977. *Suspiria*. Produzioni Atlas Consorziate.
- BENJAMIN, Richard, dir. 1988. *My Stepmother Is an Alien*. Columbia Pictures.

- BROWNING, Tod, dir. 1932. *Freaks*. Lowe's Inc.
- CARPENTER, John, dir. 1978. *Halloween*. Compass International Pictures e Aquarius Releasing.
- GREEN, David Gordon, dir. 2018. *Halloween*. Universal Pictures.
- . 2021. *Halloween Kills*. Universal Pictures.
- . 2022. *Halloween Ends*. Universal Pictures.
- JACKSON, Peter, dir. 1992. *Braindead*. ORO Films.
- . 2001. *The Fellowship of The Ring*. New Line Cinema.
- MURNAU, F. W., dir. 1922. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Prana-Film.
- REITMAN, Ivan, dir. 1984. *Ghostbusters*. Columbia Pictures.
- SPIELBERG, Steven, dir. 1984. *Indiana Jones and the Temple of Doom*. Paramount Pictures.
- TAVARES, João, dir. 1911. *Os Crimes de Diogo Alves*. Companhia Cinematográfica de Portugal.
- WIENE, Robert, dir. 1920. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Decla-Bioscop.
- WISE, Robert, dir. 1965. *The Sound of Music*. 20th Century Fox.



## **PARTE II**



## O SOM MATOU A ESTRELA DO CINEMA MUDO

Um conto de ANA CATARINA RODRIGUES

Vudolfo Ralentino tinha sido uma das maiores estrelas de cinema mudo. Os seus filmes conseguiam esgotar cinemas logo na primeira semana, mulheres desejavam-no, homens queriam ser como ele e todos os críticos concordavam que: “Vudolfo Ralentino é um talento único, insubstituível e um génio, capaz de nos fazer sentir trinta emoções diferentes apenas com o seu olhar magnético!”.

Ralentino rasga o jornal amarelecido, a cara que antigamente era tão rica agora congelada numa expressão de escárnio. O fim da carreira prestigiosa da estrela começou quando, depois de terem filmado o filme *inteiro*, o diretor Friedrich Murnau achou que Ralentino não era o protagonista ideal, substituindo-o por Wangenheim. Ele, o grande Ralentino, trocado por um atorzeco! O último prego no caixão foi o aparecimento do cinema com som. Os mesmos jornais que o amavam ridiculizando a cadência da sua voz e como falava as suas linhas; e é nesta obscuridade amarga que encontramos o ator antes conhecido como Vudolfo Ralentino, sentado no escuro a marinar na amargura e a praguejar contra Murnau, Wangenheim e o cinema sonoro.

Farto de estar rodeado pelas ruínas da sua vida, o ator resolve passear pelas ruas. As passagens outrora familiares assumem uma natureza labiríntica, desenhadas para o confundir. Vudolfo não pensa apenas segue o primeiro caminho que lhe parece à frente, acabando por chegar a um local que nunca tinha visitado: um cinema monocromático. Esfrega os olhos, no entanto o edifício preto e branco permanece à sua frente rodeado pelas cores e luzes dos outros. Sem dar por si, caminha até à entrada, maravilhado com a estrutura, uma réplica perfeita dos cinemas onde os seus filmes estreavam. Com a lembrança de tempos melhores, a cara amargou outra vez e virou-se para sair, quando uma voz doce o parou.

– Oh meu Deus, não pode ser! É Vudolfo Ralentino!

Com os olhos esbugalhados e a boca escancarada, o ator deparasse com outra miragem peculiar. Uma rapariga a preto e branco com o cabelo de Mary

Pickford, os olhos da Edna Purviance e um sorriso rasgado. A imagem de uma fã extática por conhecer o seu ator preferido fica completa com as mãos unidas encostadas à bochecha.

Enquanto empurra o cabelo grisalho e oleoso da testa, beija a mão da jovem.

– Sou, pois, minha senhora. Como se chama?

– Helena!

– Ah, um nome encantador para uma jovem resplandecente.

O sorriso de Helena alarga, guiando Vudolfo para dentro do cinema enquanto expressa o quão entusiasmada e honrada está por estar na presença do Vudolfo Ralentino. O ex-actor delicia-se com a lisonjeia, deixando-se guiar para o lobby do cinema onde Helena tirou-lhe uma foto com uma câmara dos bons velhos tempos.

– Sr. Ralentino, por favor, fique connosco! Vejo um dos nossos filmes! São todos mudos!

Isto despertou-lhe o interesse e, acenando que sim, deixa que a rapariga o guie para as salas.

– Sei exatamente qual quer ver!

O sorriso de Ralentino caiu quando leu o nome em cima da porta.

– Isto é uma piada à minha custa, menina? Por que raio havia de querer ver o *Nosferatu*?!

A rapariga, sem nunca deixar cair o sorriso, é rápida a acalmar o seu ídolo.

– Esta é a versão original, sr. Ralentino, em que faz o papel de Hutter!

Antes de entrar, nevoeiro atordoando os seus pensamentos, Helena prometeu-lhe, com voz a ecoar pela sua cabeça:

– Vai ser como se nunca tivesse saído.

Sentado na fila do meio, Vudolfo fecha os olhos e deixa a música dos créditos passar sobre ele, paz que não sentia desde o seu auge aquecendo o seu interior. Quando os volta a abrir, está a olhar-se ao espelho enquanto ajeita o laço. Sente a seda debaixo dos seus dedos como sentiu no primeiro dia de gravação, o cheiro das flores que depois colhe perfumando o ar. Ri e beija Greta com entusiasmo, intoxicado com a impossibilidade de estar mesmo a recriar o filme que nunca foi. Tudo muda quando o Conde Orlok entra em cena.

Ralentino recorda-se, por momentos voltando à tona, que não se sentiu assim quando viu o Max no seu disfarce pela primeira vez. Sentiu um pequeno susto, naturalmente, quando este surgiu da escuridão; não é nada como o medo animal que lhe gela a alma estando mais uma vez na presença do Nosferatu. O tremor nas mãos é genuíno, provocando o corte no polegar. Quando recua do vampiro, é o pavor que o guia para a cadeira. Sentado na cadeira, Vudolfo

não tem a mesma misericórdia que a audiência. O seu sofrimento não acaba com o *fade to black*, é obrigado a permanecer imóvel enquanto os dentes aguçados da besta trespassam o seu pescoço. O ator só consegue gritar um grito mudo, rezando para o fim do filme.

*Helen* morre, mas o último nascer do sol destrói o monstro que o atormentou durante anos. As lágrimas que deixa cair no regaço de Greta são de puro alívio.

Preto consome-lhe a visão. Do canto do olho espia a porta do cinema. Corre para ela, desesperado para sair do pesadelo para o qual foi encaminhado. Abre a porta, alívio inundando—

Está a olhar-se ao espelho enquanto ajeita o laço. Sente a seda debaixo dos seus dedos como sentiu no primeiro dia de gravação, o cheiro das flores que depois colhe perfumando o ar. Quando ri, nenhum som vibra pelas paredes da sala. O mesmo quando grita.



## BAR DA ALDEIA NA PENUMBRA\*

Um microconto de ANDREIA ESTEVES

Conde Orlok entra num bar... e o resto não tem piada. Os aldeões gritam, as damas arregalam o rímel dos olhos e o nobre é deixado sozinho. Provocar o terror onde quer que vá já não o espanta, mas ainda o entristece.

Pega numa cadeira e senta-se a observar os venenos nos pratos, aqueles que os aldeões degustam ao fim de um dia de trabalho. Giros, os humanos. Receiam que os seus cãezinhos ingiram uma qualquer poção que os faça cair para o lado, mas olhem só para estas prateleiras, repletas de elixires que os fazem tombar alegremente. Mais! Eles emolduram fotografias de outros humanos, mais antigos, e beijam o vidro com carinho. *E dizem eles que não gostam de fantasmas! Pois não, só os carregam ao pescoço, em medalhões fechados para não fazerem alarido, os fingidos.*

Conde Orlok está cansado deste disparate. É muito o que os humanos ignoram e há muito que ignoram o que ele tem a dizer sobre este assunto. *Quando tento que vislumbrem a minha grande sabedoria, arredam-se.* Altura, pois, de pegar em papel e pena e fazer uma lista da ignorância desta espécie. Começa assim:

Os humanos não sabem que:

1. quando a sombra é grande, a luz é maior;
2. quando a peste assola, nomeamos um responsável;
3. quando as moscas estão vivas, são mais saborosas (sim, a sério!);
4. quando os barcos partem, não há certeza de regressarem, apenas uma neblina espessa a envolvê-los.

Conde Orlok pousa o papel e desvia o olhar para o balcão. O bar está vazio, os copos meio cheios. Levanta-se para sair. Já na porta, olha para trás. *Pobre*

---

\* Este texto é escrito ao abrigo do Acordo Ortográfico de 1945.

*espécie, esta, tanto sofre.* Nas ruas, silêncio. *Ah, se eles soubessem que o maior terror não é o desconhecido, mas o familiar.* Não é a aflição de nos tornarmos cinzas, mas, sim, o que aguarda Conde Orlok no seu castelo. Há uma certeza que continua a provocar-lhe terror. Sim, porque este nobre também se assusta com o escuro.

Lá chegado, pousa a lista na mesinha de centro e olha em redor. Já não há fantasmas que queiram arrendar os quartos, nem mesmo ocasiões para utilizar o salão de baile (os esqueletos foram-se embora na semana passada). Resta-lhe deitar-se na penumbra e aguardar o inevitável. Que barulho é este que o faz tremer? Será um humano zangado a aproximar-se? Era bom que fosse, mas, não. É apenas o medo do costume. *O assombro de saber que estou só.*

## NOSFERATU À L'OR

Uma ilustração de ANDREIA TORRANG





## UMA SINFONIA DE TERROR\*

Uma curta-metragem de BIANCA BURLACCHINI e VERONICA ZAGAL  
com música de ÍRIS VIRGÍLIO



---

\* Poderão visualizar a curta através do endereço <https://www.youtube.com/watch?v=yf3g-oRosNc>.



# NOSFERATU: FANTASMA DA NOITE, HERÓI DA HUMANIDADE\*

Um conto de J. M. DIAS

EDITORIAL, REVISTA *TIME*

Realidade ou imaginação? Uma superstição saía das sombras das florestas da Transilvânia: as *estórias* do nebuloso Conde correram o mundo desde o alto dos Cárpatos até aos quatro cantos do mundo. Um vampiro: imortal, implacável, saído da escuridão da noite, criador de medo na população local que percebia a estranheza das inexplicabilidades acontecidas. Inumano, demónio, criatura da noite, sugador de sangue, fantasma da noite, eram alguns dos cognomes que lhe apontavam.

Este editorial mostra ao mundo o que aconteceu nestas últimas semanas: o conde Graf Orlok, o Nosferatu, salvou a humanidade da aniquilação.

Publicamos, em primeira mão, a sequência dos acontecimentos, investigados pelos repórteres da *Time*:

Após a invasão da Ucrânia, a economia Russa sofreu com as múltiplas sanções internacionais, enfrentando o período mais crítico desde 1991. Um país fechado sobre si mesmo: o presidente Russo impôs medidas domésticas drásticas para enfrentar a crise, o povo, como sempre, pagou a fatura: a pobreza e precárias condições de vida deram origem a revoltas, tumultos, o exército carregava sem piedade sobre a população.

Receando um golpe de estado, o presidente anuncia na televisão pública a promessa de que em breve a grande nação será a maior potência mundial e que seria uma questão de pouco tempo até que isso se concretizasse; haveria honra, glória e prosperidade para todos os compatriotas.

Outra invasão? III Guerra Mundial? Ataque nuclear ao Ocidente, perguntará o leitor da *Time*? Não.

---

\* Este texto segue o Acordo Ortográfico de 1945.

Podemos adiantar, fruto de toda a investigação realizada, que não haveria ataque nuclear e nem sequer haveria chance de guerra porque guerra implica mais do que uma facção. A estratégia era um ataque bioquímico: destruir os inimigos do governo, destruir os países neutros, sem excepção.

Nas redondezas de Vladivostok operara ao serviço do Estado Soviético, desde os anos 50, um laboratório de investigação e desenvolvimento de armas químicas e biológicas. Dizia-se que o atual líder do Kremlin chegou a chefiar este laboratório enquanto oficial da KGB. Com a queda da URSS este e outros centros foram desativados. Porém, desde 2004 que o laboratório de Vladivostok retomou, secretamente, as operações. Em 2022, milhares de *drones* automatizados equipados com um gás letal chamado de V-P estavam preparados para pulverizar o planeta. O gás apenas afetaria os humanos, deixando os restantes seres imaculados, como se nada tivesse acontecido.

A invasão ucraniana foi o mote da estratégia: o domínio global.

Os países das Nações Unidas, não cedendo ao invasor, impuseram sanções económico-financeiras, agravando o ódio do megalómano líder russo. A ordem foi dada: a 1 de Outubro o ataque seria consumado, os *drones* espalhariam o gás V-P pelo planeta; os ventos tratariam da misericórdia final.

Na véspera, novamente em transmissão direta na TV estatal, o chefe de estado Russo fez o ultimato: todos os países, sem excepção, render-se-iam perante a sua soberania. A resposta teria de ser dada num prazo de 24 horas e transmitida pelo porta-voz da Organização das Nações Unidas.

Não iremos, aqui, desenredar as diligências que foram feitas pelos governos mundiais, pelos serviços de inteligência e espionagem, ou até pelas tentativas da ONU em contactar o Kremlin. O que podemos aclarar é que a duas horas do fim do prazo existiam países do sul da Ásia e de África que não consideravam assinar a Carta de Entrega de Soberania.

A partir daqui pouco se sabe. Correção, sabemos sim, sabemos que estamos vivos e o mundo continua a respirar. Às oohoo do dia 1 de Outubro de 2022 não houve qualquer ataque com gás V-P.

Tornamos, agora, públicas as revelações do nosso enviado-especial Henrik Galeen à cidade de Alba Iulia, onde obteve declarações de um indivíduo de nome Knock, auto-intitulado secretário do Conde Orlok. Henrik nunca chegou a ver o Conde, porém colheu informações substanciais que fazem crer que o Nosferatu não é apenas fruto de histórias populares, de superstições folclóricas, um mito dos Cárpatos remotos e da garganta transilvânica; é também o salvador da humanidade.

Contou Knock que o Conde, após tomar conhecimento das intenções russas, quebrou o recolhimento no seu castelo para intervir no confronto geopolítico e terminar a ameaça. “O mestre percebeu a verdade vinda das palavras do presidente da Rússia,” principiou Knock a conversa.

Henrik relatou Knock como uma figura estranha e incomodativa, ar infantil, velho de aparência, alternava excitação com antipatia. O pouco cabelo esbranquiçado que ainda lhe restava nas fontes e nuca contrastava com a capa negra que o cobria do pescoço aos tornozelos. Os seus olhos saídos das órbitas denunciavam suspeito apetite pelas moscas que pairavam no ar. Tinha estatura baixa e acorcovada, arreganhava o sorriso constantemente, como uma criança que acabara de pregar uma partida maldosa no recreio da escola.

Quando lhe foi perguntado se era possível visitar o Conde, o secretário respondeu negativamente: “O amo não gosta de publicidade, está a descansar,” riu pelo canto da boca.

Henrik quis saber porque lhe chamava mestre e amo, Knock retorquiu que o Conde Orlok o salvara da miserável e fútil vida que os humanos levam.

O repórter pediu para descrever o Conde, o interlocutor grunhiu baixinho: “não estou autorizado e o mestre pode ouvir-nos.”

Ávido para contar como o seu amo salvou a humanidade, não fez caso das questões de Henrik Galeen e resumiu o que se passou nas horas que antecederam as oohoo de 1 de Outubro. “O Conde navegou para a Rússia saído do porto de Varna. No porto de Kavkaz entrou num coche puxado por seis cavalos negros que desembestou até Moscovo. Lá, o amo assenhoreou-se de todas a ratazanas da cidade: elas saltaram dos buracos, das paredes, dos boieiros dos esgotos, atravessaram as ruas como uma maré enchente e entraram pelo Kremlin adentro, implacáveis, como a peste negra.”

Questionado sobre o porquê de Orlok ter intervindo e salvado a humanidade, foi peremptório: “o mestre precisa de se alimentar. Tal como o pescador deseja o mar repleto de peixe, o predador quer caça abundante. Sangue é vida! Sangue é vida!”



## EM BUSCA DA COLHEITA PERFEITA, OU O EXISTENCIALISMO DO CONDE ORLOK

Um poema de JOSÉ MARIA COVAS

Esta minha existência,  
Difícilmente mantida em cada geração,  
Tudo só para dizer à Morte que não.

Fui guerreiro, rei, viajante,  
Mágico, assassino, conquistador,  
Uma permanente escuridão num mundo de luz.

Sempre insatisfeito,  
Cobiçando as minhas garras e dentes,  
Mais e mais do mundo circundante.

A razão era por achar  
Este bem inesgotável,  
Milagrosamente repondo-se ao se replicar.

Agora percebo o meu engano,  
Pois confundi quantidade com qualidade,  
E acabei por pagar o preço da minha ingenuidade.

Eu não mudo, mas os tempos sim,  
Por isso passou a ser difícil encontrar  
Boas terras de cultivo com rios sem impurezas.

Ao me entregar ao desleixo,  
Nunca me voltei a importar,  
A conhecer, o conteúdo do meu sustento.

Sem perceber o meu desespero,  
Resignei-me a beber o veneno,  
Mas a que custo, penso eu no meu castelo, deitado no caixão.

A alegria de perseguir o néctar da vida  
Desvaneceu-se quando comecei a não conseguir sequer dar um passo,  
Acabando por normalmente ficar em casa em vez de sair há rua.

De que valeria?  
Mesmo estando lá fora, ao abrigo das sombras,  
Só preciso de um instante para perder o elemento surpresa.

Basta só o animal ouvir os uivos de dor para fugir,  
Não podendo o caçador ir atrás se o corpo volumoso parte o equilíbrio  
das pernas,  
E estendido no chão, nem forças tem para se transformar e voar como  
antigamente.

Sabia o diagnóstico da doença,  
Pois havia sugado o conhecimento de um homem de ciências,  
E outras alternativas percorriam os meus pensamentos.

Todas poderiam ajudar o retorno do corpo  
Ao estado alquímico anterior à decadência,  
Apenas era requerido abstenção e paciência.

Umás décadas a moderadamente sustentar o meu desejo,  
Com seres menores apanhados desprevenidos nos campos e mares,  
Far-me-ia bem, mas não me revitalizaria por completo.

A manifestação terrena da alma do ser superior,  
Está apenas em segundo lugar em relação a mim nos desígnios divinos  
Por ter uma breve existência.

É a partir do barro e não da lama que a grande obra se faz,  
Portanto fracas matérias-primas não podem ser incorporadas no meu ser,  
De maneira a manter o meu império de saber intacto na mente e expandi-lo  
continuamente.

Ora a minha sorte, ao descobrir uma solução para este dilema,  
Ao encontrar grupos dispersos à volta do mundo,  
Sensatos ao ponto de escolherem a dedo se vivem mal ou bem.

Descobri que estes génios se inspiraram nas coisas pequenas,  
Para se nutrirem e preservarem com atributos ocultos pela inocência,  
E agora só resta persuadi-los a amavelmente partilhar os conteúdos do seu  
coração comigo!



## UM SONHO DA TRANSILVÂNIA

Um conto de M. J. LIMA

Helena detestava festas. Principalmente festas da empresa imobiliária onde trabalhava. Passar a noite com pessoas a tentarem fazer conversa e a mostrarem o quão interessantes são não estava na lista de coisas que gostava de fazer numa sexta à noite. Ainda para mais é um baile de máscaras para celebrar o Halloween. Ela que sempre gostou de noites calmas, passadas sozinha no seu apartamento com um copo de bom vinho na mão, enquanto a noite viva e colorida passava lá fora.

Ao chegar à festa, olhou em volta à procura de um canto onde se esconder e rezar para que ninguém a visse e lhe quisesse falar. O seu plano falhou quando uma mulher, a Condessa Olívia que ela nunca tinha visto, se aproximou com um copo de vinho tinto e simplesmente ficou parada ao seu lado a observá-la. Helena observou-a de volta e notou que nos seus olhos, quase completamente brancos, que faziam um contraste com o seu vestido preto de veludo. “Lentes de contacto” — pensou. Ficaram, assim, em silêncio ainda por uns longos minutos, o que não incomodava a nenhuma das duas, pois era algo que lhes dava conforto. Olívia levou o copo aos lábios sem tirar o olhar de Helena, que estava prestes a quebrar o silêncio. E quando aconteceu, a conversa fluiu durante horas entre risos e partilha de histórias. Quando a festa estava para terminar, Olívia e Helena despediram-se com a promessa de tomarem um café juntas na manhã seguinte.

Ao chegar ao seu apartamento, Helena sentiu algo que não sentia desde os seus tempos de adolescente. Ela sempre foi solitária e gostava de viver assim, mas algo mudou nesta noite. Desta vez, ela sentia um vazio. Pensou na Olívia. Ao dar conta que estava parada na mesma posição há uns dez minutos, abanou a cabeça, atirou o casaco para a cadeira e tratou de ir para a cama. A lua brilhava alta na escuridão da noite. Cheia, quase viva. Helena encontrava-se deitada na cama entre suspiros e sonhos. Sentiu uma brisa a passar-lhe na pele, mas nenhuma janela estava aberta. Os seus sonhos eram tão reais: Uma figura que

mudava de forma, ora mulher ora lobo, com a boca manchada de sangue. Asas negras que lançavam uma sombra maior que ela. Helena mexia-se na cama e, na parede ao seu lado, a mesma sombra, as mesmas asas. Ela levantou-se num movimento rápido e ficou sentada na cama. O nome Olívia saiu-lhe da boca e ali estava ela à sua frente.

Um sorriso rasgou-se na cara dela e viam-se os seus caninos longos. Helena pensou na festa de Halloween e nas fantasias dos seus colegas, mas por algum motivo e quase como por intuição, apercebeu-se que não se tratava de algo falso. Qualquer pessoa na sua situação teria fugido, gritado, chamado a polícia. Mas Helena só pensava no vazio que agora tinha deixado de sentir. Olhou nos olhos de Olívia e percebeu o seu apetite; nesse momento, soube que muito provavelmente não passava de uma ceia noturna. Delicadamente, inclinou o seu pescoço e abriu o convite. Olívia arregalou os seus olhos que quase desapareceram numa neblina branca e afastou-se, sentando-se na cama. Helena não compreendeu. Estava ali disposta, porque ela não avançou?

Então, decidiu explicar que a solidão não lhe fazia importância, mas aquele vazio que sentiu quando a deixou, isso era algo que ela não queria sentir nunca mais. Olívia ser uma vampira, uma Nosferatu, não pesava tanto como a sua ausência. Ouvem-se lobos a uivarem lá fora e antes que Helena se apercebesse que era quase impossível, pois não há lobos na cidade, sentiu os dentes de Olívia a perfurarem a pele do seu pescoço como pontas de duas agulhas. Sobre a lua cheia, Helena sentiu a vida a fugir-lhe pelas feridas, mas antes que pudesse deixar a sua mundana existência para trás, ouviu a voz da Olívia a sussurrar-lhe “Sangue é vida, bebe do meu e vive comigo para sempre.” Ao sentir gotas de sangue nos seus lábios, Helena respondeu ao pedido e, enquanto bebia, voltou a ouvir os uivos dos lobos lá fora, sentiu serpentes a rastejar pelos lençóis da cama e por cima do seu corpo. Olívia tinha as suas asas abertas e Helena queria voar com ela e espalhar as sombras pelo mundo por toda a eternidade.

FIM

## DESTINOS SOMBRIOS

Uma ilustração de MADALENA CARDOSO





## NOSFERATU: OLD 'N TIRED

Uma ilustração de MARIA J. SILVA





## NECURAT

Uma ilustração de PEDRO LUCAS MARTINS





## A MALDIÇÃO DE NOSFERATU\*

Uma animação da REVIRAVOLTA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL



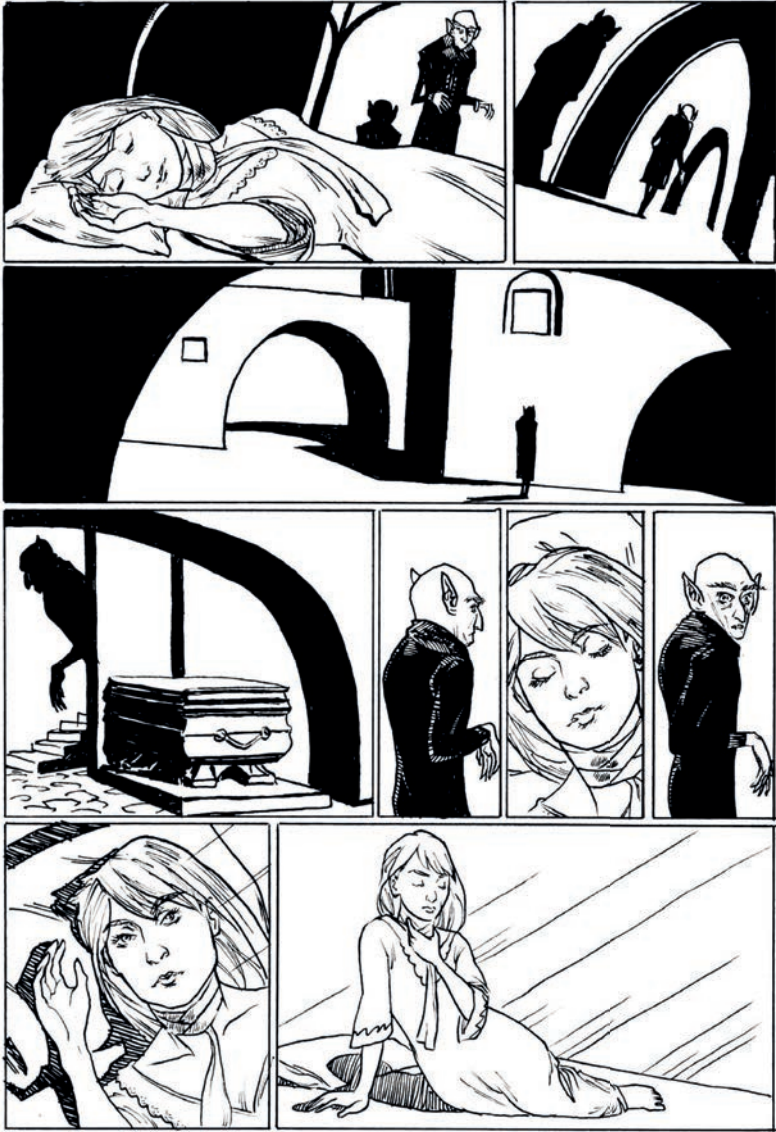
\* Poderão visualizar a curta através do endereço <https://www.youtube.com/watch?v=jbKvp6hcs0Q>.



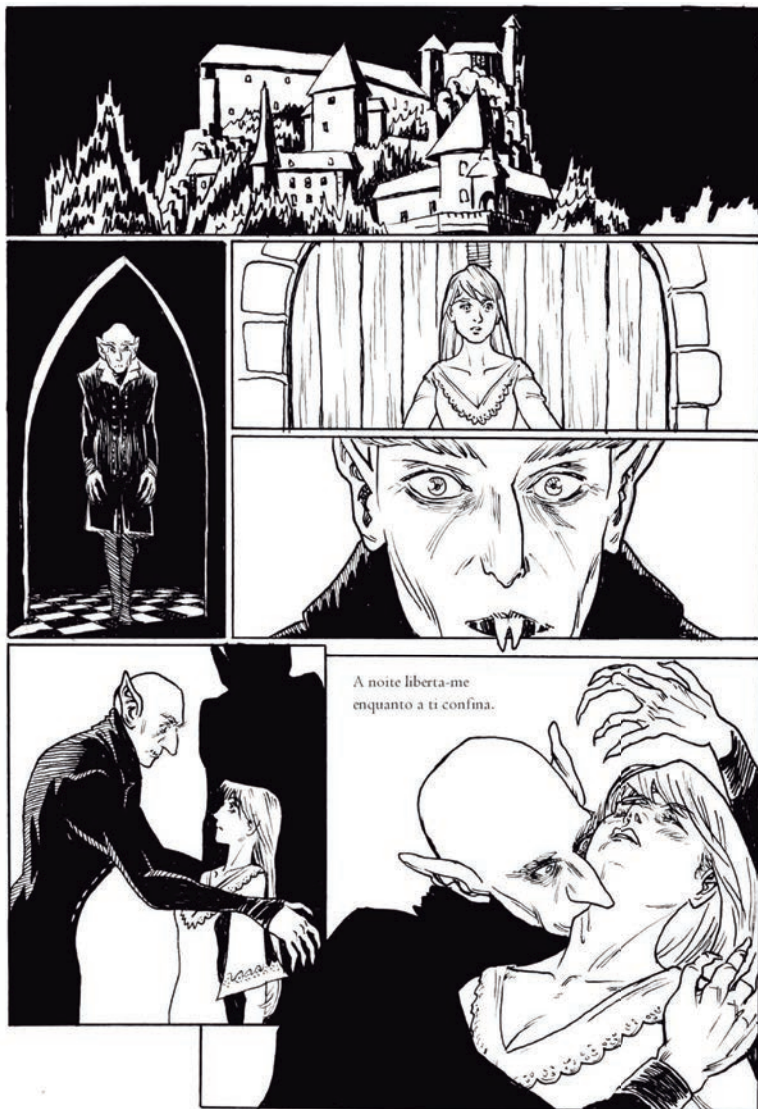
## O PRINCÍPIO É O FIM É O PRINCÍPIO

Uma banda desenhada com texto de PAULO SILVA  
e desenho de RUI ALEX









## ZOMBIRO

Um conto de SAMIR KARIMO

Ya nada es como antes. Desde aquel fatídico día la gente se ha vuelto loca. No digo se volvió sino se ha vuelto. Se volvió significa que forma parte del pasado, se ha vuelto quiere decir que aquellos sucesos siguen afectando nuestro presente. He recibido una última misión, cruzar el portal y esparcir el polvo temporal. ¿Pero cómo?

Antes de seguir con esta narración debo decirles quién soy. Me llaman tan sólo Zombiro. Dicen que debido a aquel aire contaminado los muertos salieron de las tumbas y los vivientes en ella entraron buscando cobijo. Los vampiros, sí tengo una costilla vampireska, como ya no tenían cuellos que arrancar a los vivientes empezaron a entablar relaciones carnales sadomasoquistas con los muertos, y en una de esas nací yo. Dicen que esta hibridez podría ser una señal divina y que quién sabe de aprovechar bien los tipos de sangre podría llevar a la creación de la vacuna y a la terraplanación-reedensización de nuestro entrañable planeta. Dicen, según las leyendas que mi padre, Conde Orlok viene del pasado y que mi madre, Lilith, del futuro y que por una casualidad accidental se dieron cita en este mundo paralelo.

¿Mundo paralelo? ¿Qué dices? Sí, nadie sabe en efecto en qué mundo vivimos. Como si esto fuera poco, la Carnicidad Humana, SÍ, YA NO EXISTE AQUELLA HUMANIDAD NORMAL, tiene también relaciones no sólo con muñecas virtuales sino también con TAPADOS, gente que oculta sus verdaderos deseos y caras tras un chip tridimensional y lleva una máscara virtual condonal que sirve como muro de protección para enfermedades. Dicen que tener estas relaciones puede servir para curarse mejor de la contaminación virulenta dejada por AQUELLA ENFERMEDAD.

Pero de regreso al presente, estoy siendo perseguido por una farmacéutica corrupta que quiere hacer experimentos científicos conmigo, pero no lo dejo. Sólo Conde Frankie, un amigo de mis padres, puede analizarme corporalmente. Entonces tras mucha labor matemática, cuántica, temporal, con ecuaciones de

cadena de Foucault y retrodispersión descubrió que era una criatura divina, algo como un mesías y que estaba destinado a salvar la Humanidad. Misangre era especial y bien sintetizada sería la curación que todos esperaban. Para ello tenía que cruzar este portal. Pero ¿cómo hacerlo? Tenía que dividir mi cuerpo en varias partes y reunirme de nuevo aquí cuando todo estuviera perfecto. Bueno voy a empezar a cortarme las venas. Arrancar la cabeza. Extraer los dientes. Y con un cóctel petrolero escupiré mi esencia en el flujo temporal. Esta gasolina está hecha a base de cráneos y restos mortales de los caníbales opositores a la revolución y nuevo orden mundial...

## TODOS OS OCEANOS DE TEMPO

Um poema de SUSANA SILVA

Tu seguras algo morto nas mãos.

*“Porque mataste as Flores bonitas?”*

E As deprimas,

Algo que foi,

Que retorna

Ao não-nascido.

*Aeterna Blue* abraça

o caixão das tuas Flores

E me acalenta

no seu ventre fétido.

Na tua Terra, o meu fado.

Cinzentos coloridos

envolvem-me, mas

o Carmim,

Velado no seu âmago,

Silencioso, grita o meu nome.

Ela grita o meu nome.

*“É assim que eu o vejo, todas as noites”*

A mim,

Olhos que queimam

A sua mente.

Vermelho,

E o pássaro da morte

Toca-lhe,

Luz,

A mim, às Flores.

Tu seguras algo morto nas mãos.

Ela, as minhas cinzas.



## NOTAS BIOGRÁFICAS\*

### COORDENAÇÃO

#### **Claudia J. Fischer**

É docente de Estudos Germanísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, tendo-se doutorado em Teoria da Literatura (FLUL, 2007). Coordena, no Centro de Estudos Comparatistas desta mesma universidade, a linha de investigação dedicada a relações interartes. Publicou a monografia *Sobre Graça e Graciosidade* (Verbo, 2016) e *Contos Musicais. Wackenroder, Kleist e Hoffmann* (Antígona, 2017), uma antologia de narrativas do Romantismo Alemão sobre temática musical. Traduziu Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Walter Benjamin, Rainer Werner Fassbinder e, mais recentemente, em parceria com Vera San Payo de Lemos, *Tempo do Coração* (Antígona, 2020), a correspondência entre Ingeborg Bachmann e Paul Celan.

---

\* As seguintes notas biográficas respeitam o acordo ortográfico escolhido por cada autor.

## EDITORES

**Alexis F. Viegas**

É mestre em Estudos Comparatistas, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL, 2023), com uma dissertação em narratologia e *game studies*: «Analepsis and The Theatrics of Empathy in *The Last of Us: Part II*». Licenciou-se em Línguas, Literaturas e Culturas pela mesma instituição com *minor* em Artes e Culturas Comparadas e em Comunicação e Cultura. Foi colaborador CEAUL/ULICES no projeto «Intercultural Literature in Portugal 1930-2000: *A Critical Biography*». Em 2022, coorganizou a jornada «Nosferatu: 100 Anos de Terror» e integra o conselho editorial da revista *estrema* desde 2021.

**Patrícia Sá**

É membro integrado do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), desenvolvendo investigação para o grupo THELEME. É mestre em Estudos Comparatistas (FLUL, 2023), com uma dissertação sobre ecos literários de *Frankenstein* (1818), monstruosidade e transumanismo. É autora na antologia de contos de terror *Sangue Novo* (2021), que venceu o Grande Prémio Adamastor da Literatura Fantástica Portuguesa de 2022 e cujo conto «Amor» foi finalista do Prémio Adamastor de Ficção Fantástica em Conto de 2022. Integra, também, a coletânea *Sangue: Uma Antologia Portuguesa* (2022) e o *Almanaque Steampunk 2022* (2022). Colabora como redatora de conteúdos no *website* de divulgação de terror em Portugal *Fábrica do Terror* e coorganizou a jornada «Nosferatu: 100 Anos de Terror».

## PARTE I

### **David Soares** (Lisboa, 1976)

É escritor, historiador, autor de banda desenhada e intérprete de *spoken word*. Foi, ainda, vencedor de quatro prémios para Melhor Argumentista Nacional, atribuídos por vários festivais de banda desenhada.

### **Elisabete Lopes**

É Professora Adjunta no Instituto Politécnico de Setúbal e membro integrado do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa (CEAUL). É detentora de um Mestrado na área dos Estudos Ingleses, cuja tese se debruçou sobre o Gótico na obra *Frankenstein or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley. Possui igualmente um Doutoramento em Estudos Norte-Americanos, na especialidade de Literatura, orientado pelo Professor Doutor Mário Avelar, no âmbito do qual foram exploradas questões relacionadas com a literatura e a arte no enquadramento do Gótico. A pesquisa académica e as respetivas publicações debruçam-se fundamentalmente sobre o género Gótico, o horror e o terror (no cinema e na literatura).

### **M. Francisca B. B. de Alvarenga**

É membro em formação e bolseira no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEComp-FLUL). É estudante de Doutoramento em Estudos Comparatistas na FLUL. O seu projecto de investigação centra-se na representação da figura do fantasma feminino desde o período victoriano até à contemporaneidade, nas suas formas neo-victorianas (tanto na literatura como no cinema), com ênfase no seu potencial *Queer*, feminista, e como formas de memória. Completou o Mestrado na Aarhus University, Dinamarca, em Estudos Interculturais, com uma tese acerca da performance e recepção da identidade bissexual no filme *Call Me By Your Name*. Completou a sua licenciatura em Artes e Humanidades, com um Major em Estudos Ingleses, na FLUL. As suas principais

áreas de investigação são: Estudos Literários, Filmologia, Estudos Queer e LGBTQIA+, Estudos de Género e Estudos de Memória.

### **Sandra Henriques**

É escritora de conteúdos digitais e autora de livros de viagens. Estreou-se na ficção em 2021, ano em que ganhou o prémio europeu no concurso de microcontos da EACWP com «A Encarregada», uma história de terror contada em 100 palavras. Integrou as antologias *Sangue Novo* (2021), com o conto «Praga», e *Sangue* (2022), com o conto «Equilíbrio». Em março de 2022, cofundou a *Fábrica do Terror*, onde desempenha a função de editora-chefe.

### **Tiago Ramos**

É Mestre em Estudos Comparatistas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e a sua área de investigação incide sobre o cinema e a literatura. É colaborador do Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa e tem diversos artigos científicos publicados em revistas académicas nacionais e internacionais.

PARTE II<sup>1</sup>**Ana Catarina Rodrigues**

Nasceu a 18 de julho de 1999. O seu interesse pela escrita emergiu em simultâneo com a afinidade pela leitura. Inicialmente mais focada na escrita de poesia, a curiosidade pelo género de terror foi despertada pelos programas *Courage the Cowardly Dog* e *The Grim Adventures of Billy & Mandy*, evoluindo depois para *slashers* e filmes mais virados para o terror psicológico, o género que a fascina mais. É licenciada em Artes e Humanidades e, de momento, completa o Mestrado em Ciências da Documentação e Informação na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

**Andreia Esteves**

É formadora e escritora *freelancer*, dedicando-se à criação de conteúdos sobre saúde mental, bem-estar e literatura para publicações internacionais, como a *Healthline Inc.* e a *POPSUGAR UK*. É licenciada em Comunicação e Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e possui formação especializada em Biblioterapia, Cineterapia e *Waking Dream Therapy* pelo Instituto CRIAP. Actualmente, também frequenta uma pós-graduação em Escrita de Ficção, na Universidade Lusófona. Em 2020, criou o *A Book for That*, um clube de leitura *online* internacional para todos aqueles que procuram nos livros soluções para as suas vidas. Quando não está a escrever, ou a gritar com o seu computador, podem encontrá-la com um livro entre as mãos e uma chávena de chá a acompanhar. Poderão aceder ao website da autora através do seguinte endereço: <https://andreaesteves.com>.

---

<sup>1</sup> Alguns artistas preferiram que a sua nota biográfica não figurasse.

**Andreia Torrang**

É ilustradora e designer, tem o gostinho pelo desenho desde cedo e a criatividade desde que se conhece. A filha, que a deixa fazer coisas, só a tem desde os 30. Amante do desenho tradicional, e recentemente do desenho com *washi tape*, já tentou o digital, mas não é a mesma coisa. Poderão aceder a todas as suas páginas neste endereço: <https://linktr.ee/bytrg>.

**Bianca Burlacchini**

É graduada em Línguas, Literaturas e Culturas com *major* em Línguas Modernas (Italiano e Francês), encontrando-se de momento a escrever a sua dissertação de mestrado em Estudos Comparatistas. Exerce a sua paixão pelo cinema através do NUCIVO – Núcleo de Cinema e Vídeo da AEFLUL, no qual é coordenadora e crítica de cinema. Em 2020 e 2021, participou no Prémio microCURTAS do MOTELX – Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa.

**Íris Virgílio**

Começou a estudar piano aos 19 anos no Conservatório da Orquestra Metropolitana. Atuou como solista em eventos na Fundação Calouste Gulbenkian, no Museu Oriente e no Teatro Thalia. Alto no conjunto vocal “As Musas”, é também membro de vários coros. Ensina Expressão Musical na Escola EB/JI da Cova da Piedade e dá aulas privadas de piano, enquanto estuda Composição Musical na Escola Superior de Música de Lisboa. Já compôs música para curtas-metragens no Festival MOTELX e para eventos *online* do Teatro Já.

**José Maria Covas**

Desde que nasceu, a 26 de Setembro de 1998, sempre tentou compreender a realidade em seu redor e contribuir para a sua evolução. Licenciou-se em Ciências Biomédicas na Universidade de Coventry e encontra-se a realizar o Mestrado em Medicina Regenerativa na Faculdade de Medicina e Veterinária da Universidade de Edimburgo. Os seus poemas, contos e guiões conjugam o mistério e o estranho da literatura e cinema com o ocultismo e surrealismo

das suas viagens, criando, no processo, o seu próprio universo artístico, que eternamente explora a condição humana. Poderão aceder à sua página *Facebook* através do endereço <https://www.facebook.com/josemaria.covas/> e ao seu perfil *Instagram* através do *handle* @covasjosemaria.

### **Madalena Cardoso**

É lisboeta, nascida em 1999, e uma artista multidisciplinar com interesse em *motion design*, animação e ilustração. Desde cedo, é observada a rabiscar mundos imaginários e fantasias, tendo desenvolvido, ao longo do tempo, um especial gosto por materializar ideias no papel e ecrã. Frequentou os cursos de Ilustração para os Novos Media na ETIC e de Animação na University of Portsmouth, encontrando-se, neste momento, a frequentar o mestrado de Design e Cultura Visual, no IADE. Ambiciona, com a sua arte, provocar impacto e mudança em quem observa as suas obras. Poderão aceder ao seu website através do endereço <https://www.madalenacardoso.com/> e às suas páginas de *Instagram* através dos *handles* @madzzillustrations e @madzzanimations.

### **Maria J. Lima (M. J. Lima)**

É escritora com obras publicadas como *Patient EV-136* (2015), *Apocryphus – Femme Power* (2018) e *Virar a Página* (2020). Venceu o prémio Adamastor na categoria de melhor banda desenhada de Fantasia em 2019. Tem mais de três contos publicados *online* e está atualmente a escrever o seu primeiro livro infantil. Poderão aceder ao seu *website* através do endereço <https://www.mariajlina.com/>.

### **Pedro Lucas Martins**

Nasceu em 1983, em Lisboa. Desde aí, não se lembra de uma altura em que não gostasse de terror. Com estes gostos, preocupou toda a gente à sua volta. Naturalmente, insistiu e venceu-os pelo cansaço. Agora, entre outras coisas, escreve e edita ficção de terror, tendo sido distinguido com o Prémio António de Macedo (2018) e com o Grande

Prémio Adamastor da Literatura Fantástica Portuguesa (2020). Em março de 2022, cofundou a *Fábrica do Terror*, onde desempenha a função de editor literário.

### **Reviravolta Produção Audiovisual**

É um estúdio de animação que pretende apresentar novas narrativas e estilos gráficos, tal como uma nova perspetiva do que é o entretenimento para melhor representar os jovens enquanto consumidores. Poderão aceder ao *Instagram* do estúdio através do *handle* @reviravoltaproducoes e às páginas de *Facebook*, *TikTok* e *YouTube* através do nome “Reviravolta Produção Audiovisual”.

### **Samir Karimo**

É escritor, argumentista e tradutor. Tem duas obras publicadas em português europeu, intituladas *Macabruo* (2020) e *Sobrenatural* (2015), nos géneros de *Splatterpunk*/horror extremo — os seus géneros prediletos. Recentemente, publicou o álbum de BD *Chocozombi Apocalíptico* (2021) e a saga de BD *Valkyria* (2021-). Em 2021, ganhou o prémio de popularidade do Boukker Awards, na categoria do Concurso de Cuentos Oscar Wilde, onde já tinha sido finalista nos dois anos anteriores. Atualmente, está a preparar novos textos e uma possível adaptação cinematográfica do Universo Valkiresco, além de ser promotor da ferramenta literária *Lorca*, que poderá ser encontrada no seguinte endereço: [www.lorca.ai](http://www.lorca.ai).

### **Susana Silva**

Também conhecida como Susie Saint-Claire, nasceu em Lisboa, mas foi Évora a cidade que a viu crescer. É oceanógrafa física, mas desde cedo que a escrita mora na sua gaveta. Em 2021, o seu conto de estreia, «O Palco Vazio», integrou a antologia de contos de terror *Sangue Novo*. Para Susie, a escrita é uma forma de expressão sensorial, que usa para pintar imagens aprisionadas na sua mente. Mergulhar na sua prosa poética é descer a um mundo de escuridão, melancolia e tempo.

**Veronica Zagal**

É graduada em Estudos Artísticos, com vertente em Artes Performativas, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e estagiou na ACT – Escola de Actores sob a alçada de António Pinho Botelho. Durante cinco anos, pertenceu ao Grupo de Teatro Amador do Auditório Carlos Paredes. Participou em várias curtas-metragens para festivais de cinema portugueses e internacionais. Durante o percurso académico trabalhou em várias áreas em *part-time*, sempre com o teatro e o cinema como uma paixão a *full-time*. Podem aceder ao seu *Instagram* através do *handle* @veronicapersephone e ao seu *LinkedIn* no seguinte endereço <https://pt.linkedin.com/in/veronica-zagal-30a17521>.

“Nosferatu: 100 Anos de Terror” foi uma jornada de celebração do centenário de um dos mais icónicos filmes do Expressionismo Alemão e do Cinema de Terror: *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de F. W. Murnau. O volume que aqui se apresenta procura ser uma extensão deste evento, espelhando o desígnio interdisciplinar e intermédia que o caracteriza: o encontro entre diferentes obras de ficção, artistas, investigadores e professores que representam o modo como o passado pode originar novas criações, literárias, artísticas e académicas, trespassando barreiras geracionais, culturais e profissionais.

ISBN 978-989-755-838-2



9 789897 558382

