

CAPÍTULO IV

Drácula no cinema: Cenas de uma erótica prometeica

Rogério de Almeida¹

Marcos N. Beccari²

Variações sobre o mesmo tema ou os filmes de vampiros

Uma busca rápida pelo *Internet Movie Database* (www.imdb.com) com a entrada “Drácula” retorna uma lista de duzentos filmes. O mesmo ocorre com “Vampiro”. São filmes que contêm a palavra no título. Se acrescentarmos os filmes pautados na temática, mas que não trazem “Drácula” ou “Vampiro” no título, a lista se agiganta ainda mais, com películas tão improváveis quanto *Martin* (1976), *Fome de Viver* (1983), *Procura-se Rapaz Virgem* (1985), *Os Garotos Perdidos* (1987), *Um Drink no Inferno* (1996), *Van Helsing* (2004), que mistura Drácula com Frankenstein, *Deixa Ela Entrar* (2008), *Amantes Eternos* (2013), e o mais importante de todos, *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, refilmado brilhantemente por Werner Herzog em 1979. Há também variações de todo tipo, como *A Girl Walks Home Alone at Night* (2014), anunciado como “o primeiro Western de vampiros iraniano”. O que dizer de *Abraham Lincoln: Vampire Hunter* (2012), que pós-modernamente transforma o 16º presidente dos EUA (1861-1865) num caçador de vampiros?

A vasta filmografia sobre o mito do vampirismo também pode ser abordada numa perspectiva histórica e não restará uma só década sem numerosos representantes. O primeiro filme do gênero é de 1908, *Les vampires de la côte*, um curta francês hoje desaparecido sobre o qual restam poucas informações. De 1913, temos *The Vampire*, também desaparecido, e *Vampire of the Desert*, cuja história gira em torno de uma vampira de nome Lisbeth. Em 1914 foi lançado *The Vampire's Trail* e em 1916 *The kiss of a Vampire*.

A década de 1920 reservaria o melhor filme sobre Drácula, *Nosferatu*, que teve seu título alterado por não ter conseguido os direitos de adaptação do livro de Bram Stoker. No entanto, o filme não escapou de um processo dos detentores dos direitos de *Drácula*, já que a trama não se distancia do romance. Em vez de Drácula, surge na tela (em cenas que não ultrapassam 9 minutos dos 94 totais) o Conde Orlok, encarnação de um vampiro realmente assustador, diferente portanto dos Dráculas do final do século XX e início de XXI. Foi dirigido por F. W. Murnau, que posteriormente rodaria *Fausto* (1926), outra obra importante do *expressionismo alemão*.

Na década seguinte, surge o primeiro filme falado sobre vampiro, *Drácula* (1931), adaptado de uma peça da Broadway, filmado por Tod Browning, e com Bela Lugosi encarnando o Conde. Apesar das limitações técnicas que os primórdios do cinema sonoro impunham, principalmente na movimentação das câmeras, o filme consagrou Lugosi, que depois reviveria o mesmo papel em outras produções. O filme contou também com uma versão em língua espanhola, que utilizou o mesmo roteiro e as mesmas instalações, com direção de George Melford. O sucesso do filme fez com que a Universal explorasse o gênero, lançando em 1936 *A Filha de Drácula*. Na década seguinte seria lançado *O Filho de Drácula* (1943), o primeiro a mostrar Drácula se transformando em morcego. Ainda na década de 1940, há *O Retiro de Drácula* (1945), que mistura o Conde com o Lobisomen e o monstro Frankenstein.

Na década de 1950, outra encarnação icônica de Drácula foi representada por Christopher Lee, em *O Vampiro da Noite* (1958), que depois voltaria ao papel em 1966, com *Drácula, o Príncipe das Trevas* e em 1968, *Drácula, o Perfil do Diabo*; na década seguinte, uma explosão de Dráculas, como em *Conde Drácula* (1970) de Jesus Franco e *O Conde Drácula*

(1970) de Roy Ward Baker, *O Sangue de Drácula* (1970), *Drácula no Mundo da Minissaia*³ (1972) e *Os Ritos Satânicos de Drácula* (1973). Importante mencionar, ainda da década de 1960, a comédia *A Dança dos Vampiros* (1967), de Roman Polanski, uma obra excepcional em início de carreira.

Voltando à década de 1970, surgiram *The Vampire Lovers* (1970), *Lust for a Vampire* (1971) e *Twins of Evil* (1971), conhecidos como trilogia Karnstein, uma série que explorou cenas de lesbianismo em uma abordagem mais sensualista do tema, cuja narrativa se baseou na obra de Sheridan Le Fanu, escrita em 1872. *Condessa Drácula* (1971) remonta ao século XVI e traz a temática da obsessão pela beleza. *Blood for Dracula* (1974) explora o erotismo vampiresco em uma história em que o Conde, para sobreviver, necessita de sangue de mulheres virgens, algo difícil de encontrar. *As Filhas de Drácula* (1975) é outra película de temática lésbica. *A Mansão Marsten* (1979) (em Portugal, *A Hora dos Vampiros*) é uma adaptação de Stephen King produzida para a TV americana, que narra a história de uma cidade invadida por vampiros. Há também *Drácula* (1979), de John Badhan (conhecido por *Os Embalos de Sábado à Noite*), refilmagem do Drácula de 1931. E uma comédia romântica chamada *Amor à Primeira Mordida* (1979).

Na década de 1980 proliferam produções que retomam o vampirismo numa chave pós-moderna, de retomada irônica do passado (Eco, 1985), em que a figura circunspecta e terrífica de Drácula cede espaço a uma variada gama de vampiros e vampiras, como a encarnada por Catherine Deneuve em *Fome de Viver* (1983), cujo mote é a troca de sangue pelo não envelhecimento. Em 1985, *A Hora do Espanto* (*A noite do espanto* em Portugal) inaugura a mistura de terror e humor, como na antológica cena da morte de Billy Cole, que após ter uma estaca cravada no coração começa a derreter revelando em vez de sangue uma improvável (e cômica?) gosma verde. O Brasil não ficou de fora da onda vampiresca pós-moderna e em 1986 Ivan Cardoso rodou *As Sete Vampiras*, misturando erotismo, terror e humor, com a inventiva vampirização por meio de uma planta carnívora vinda da África. *Vamp, a Noite dos Vampiros* (1986), com a cantora Grace Jones, também explora a relação entre erotismo e terror por meio da comédia. *The Monsters Squad* (*Deu a louca nos monstros*) (1987) segue a lógica pós-moderna ao misturar uma série de monstros (Drácula,

Lobisomen, a criatura de Frankenstein...) num enredo infanto-juvenil. *Near Dark* (1987) (*Quando chega a escuridão no Brasil, Depois do Anitecer* em Portugal) trata da iniciação de Caleb Colton, que é apresentado a um grupo de mortos-vivos pela vampira Mae, numa película marcada pela hiper-estetização da violência. *The Lost Boys* (1987) (*Os Garotos Perdidos*) segue a fórmula de misturar humor e terror numa aventura adolescente. De certo modo, a intensificação do erotismo iniciada na década de 1970 permanece na de 1980, mas numa chave pós-moderna, com hipérbolos estilísticas e estéticas, como nas cenas de violência, com recursos especiais para efeitos simultaneamente improváveis e hiper-realistas.

A década de 1990 ficou marcada pela superprodução *Drácula de Bram Stoker* (1992), um filme que, como o próprio título sugere, retorna às origens literárias em seu processo de adaptação. Sem aprofundar a questão, vale citar o artigo *Adaptation, ou le cinéma comme digest*, que Bazin publicou em 1948 relacionando a adaptação à cultura do *digest*.⁴ Como uma experiência facilitadora, a *digest* adaptaria obras literárias para o cinema resumindo-a, isto é, limitando-se às informações mais importantes para a configuração do sentido da narrativa. É o que parece fazer Francis Ford Coppola nesta adaptação, que segue de perto, passo a passo, a trama elaborada por Bram Stoker. Não cabe aqui o termo “fidelidade”, tantas vezes reivindicado para julgar uma adaptação, pois como nos lembra Bazin (1948, p. 34) a noção de fidelidade é ilusória quando se trata de uma adaptação, já que o importante é a “equivalência do sentido das formas”. Dessa maneira, o que salta aos olhos na adaptação de Coppola é menos a literalidade que a diferença, no caso, a relação entre Drácula e Mina. Na obra literária, o interesse do vampiro pela noiva de John Harker é momentâneo e circunstancial enquanto no filme Mina se torna a reencarnação da noiva de Drácula, que se suicida ao receber a falsa informação de que seu amado havia morrido. A dor por ele sofrida e a recusa em aceitar a realidade o fez renegar a Deus, tornando-se o primeiro vampiro. A cena inicial da película – a tragédia de Drácula – será retomada como motivação para a sedução de Mina, justificando moralmente, por assim dizer, sua maldição, uma vez que sua condição de vampiro se subordina à perda amorosa e à possibilidade de redenção. Esse acréscimo cinematográfico – de resto similar ao equívoco trágico de Romeu e Julieta – em que a notícia falsa da morte do Conde gera o suicídio da amada resgata um sentido

romântico presente no original, mas também diminui consideravelmente o aspecto assustador de Drácula, caracterizado como um homem apaixonado, um romântico revoltado, capaz de empreender sua força, inclusive contra a natureza e a divindade, para sua realização amorosa. De certo modo, esta versão de Coppola é a que melhor simboliza o retorno pós-moderno à tradição, que é atualizada de maneira irônica, isto é, afirmando uma visão romântica de mundo por meio de referências indiretas, como ao vampirismo e à reencarnação. Além disso, suaviza o aspecto negativo do vampiro – sua monstruosidade – em benefício de Eros, ou seja, um Drácula que mistura Fausto e Don Juan.

Ainda na década de 1990, há *Entrevista com Vampiro* (1994), adaptação dos livros de Anne Rice. Dirigido por Neil Jordan, o filme gira em torno da entrevista que Louis concede a um ambicioso repórter, contando como foi vampirizado, há mais de 200 anos, por Lestat. A lógica pós-moderna apontada no caso de *Drácula de Bram Stoker*, de um retorno irônico e indireto à tradição, é empregada aqui por meio da entrevista, essa forma moderna de narrar histórias verídicas como se fosse ficção e/ou narrar histórias de ficção como se fossem verídicas. Figura potencialmente assustadora, o vampiro que relata sua vida está pacificado pelo jogo da entrevista – não há riscos, pois não há ação. A ocorrência está no passado, concluída, finalizada. Pode-se falar dela, contar como foi, tentar ressignificá-la, mas jamais pô-la novamente em ato. A história acabou.

Também de 1994 há o *Nadja*, dirigido por Michael Almereyda, que narra a história de uma vampira romena que vive em Nova York, caçando suas vítimas em bares e fugindo da perseguição do Doutor Van Helsing. *Drácula – Morto, mas Feliz* (1995), de Mel Brooks, se constitui como uma paródia escrachada, com um Drácula incapaz de inspirar medo, dado o fracasso cômico de seus atos. Em 1996 foi lançado *Um Drink no Inferno*, com roteiro de Quentin Tarantino, e com a presença de Salma Hayek como a vampira Satanica Pandemonium, referência a um filme de 1975, entre outras tantas referências numa película que assume o *kitsch* e o *gore* na chave da ironia pós-moderna, isto é, a escolha estética não é a estetização hiperbólica da violência, mas a estetização das referências a filmes que se utilizaram, a valer, do *kitsch* e do *gore*. Por meio desse procedimento, o filme se torna *cult*, já que faz um cinema de “primeira classe” se utilizando de recursos e referências de *Filme*

B.⁵ Ainda na década de 1990, há os filmes *Vampiros de John Carpenter* (1998), de estética fortemente influenciada pelo gênero faroeste, e *Blade* (1998), filme que mistura vampiro e super-herói.

No século XXI há poucas produções dignas de nota, embora a quantidade de filmes dedicados a vampiros não arrefeceu. *Dark Prince: The True Story of Dracula* (2000) resgata a história de Vlad Dracula, filho do Príncipe Vlad, indo em busca das raízes que inspiraram a história de Bram Stoker. *Drácula 2000* narra a busca de vingança do vampiro contra Mary Van Helsing, descendente direta do doutor que o aprisionou. *Shadow of the Vampire* (2000) conta a história das filmagens de *Nosferatu* realizada por F. W. Murnau, que teria contratado um vampiro real para o papel principal. A narrativa de um fato histórico – a realização de *Nosferatu* – a partir de uma perspectiva ficcional – o ator Max Schreck seria um vampiro de verdade – prolonga o procedimento pós-moderno de revisita irônica ao passado e de descrença à história, que se transforma em uma narrativa entre outras possíveis. *Anjos da Noite (Underworld)* (em Portugal, *O Submundo*) (2003) aborda o conflito entre vampiros e lobisomens num mundo escondido dos humanos. *Wir sind die Nacht (As Donas da Noite)* (2010) é uma produção alemã que retoma a temática das vampiras lésbicas, mas as insere num cenário de disputa com a polícia. Há ainda *Kiss of the Damned* (2013), uma relação amorosa entre um jovem e uma vampira; *Sede de Sangue* (2009), produção sul-coreana que narra a história de um padre que após uma transfusão de sangue retorna à vida dividido entre o desejo carnal por sangue e sua fé, que proíbe matar; a saga *Crepúsculo* (2008-2013), com os vampiros politicamente corretos; *Sombras da Noite* (2012), uma divertida mistura de gêneros realizada por Tim Burton e com Johnny Deep encarnando o vampiro; e *Dracula Untold (Drácula, a História Nunca Contada)* (2014), filme que retorna à Transilvânia para contar a história de Vlad e sua transformação em vampiro.

Não obstante essa profusão de películas, merecem menção duas delas: *Deixa ela entrar* (ou *Deixa-me Entrar*, título em Portugal) (2008) e *Only Lovers Left Alive (Amantes Eternos)* (2013). O primeiro filme é uma produção sueca dirigida por Tomas Alfredson e narra a relação de Oskar, um menino de 12 anos, e Eli, um vampiro castrado, relação que permite trazer à tona temas como *bulling*, homoafetividade, rejeição etc., numa abor-

dagem existencialista sobre a perda inocência. *Amantes Eternos* foi filmado por Jim Jarmusch e narra a história de amor entre dois vampiros seculares (Adam e Eve, em clara referência ao casal primordial), preocupados com os rumos da sociedade contemporânea. Mais decadentista que romântico, o ambiente onde transita o casal nos lembra *À Rebours* (*Às avessas*), de Huysmans, romance centrado no gosto estético do jovem Des Esseintes, que vive nos arredores de Paris, onde cultiva seu tédio e suas sensações. Adam é um astro do rock recluso, que vive em um grande casarão cercado de guitarras antigas e vitrolas. De temperamento nostálgico, mantém com Eve um relacionamento apaixonado e de profunda compreensão e aceitação, ritualizando os pequenos gestos do cotidiano em uma luta silenciosa por manter certa altivez e nobreza historicamente decadentes. A relação entre ambos será perturbada pela irmã de Eve, cuja atitude inconsequente e presenteísta se constitui um contraponto contemporâneo ao casal. Nesse sentido, o filme vai além do tema do vampirismo para meditar sobre o que desaparece no cenário contemporâneo.

Variações e Desgastes do mito de Drácula

Ao lado de Fausto e Frankenstein, Drácula é um dos mitos modernos que mais se propagaram nas últimas décadas. De certo modo, os três guardam certa semelhança, quer pelo aspecto monstruoso (mais presente nestes dois últimos), quer por questionar os limites da vida e da morte, ou mesmo pela relação com o tema do duplo. Como apontado no livro *O mito de Frankenstein*,

O que há de mais angustiante no tema do duplo, de acordo com Rosset (2008, p. 92) é a descoberta de que eu não sou quem pensava ser. No caso de Frankenstein, a questão é mais complexa, pois a criatura, como duplo de seu criador, não é uma imagem projetada, mas a projeção de um desejo, o de ultrapassar os limites humanos e experimentar a sensação de ser Deus por meio da criação da vida (Almeida, 2018, p. 167).

Embora seja um tema presente desde a Antiguidade, seu apogeu é o século XIX, sendo tratado por autores como Hoffmann, Edgar Allan Poe, Dostoiévski, Maupassant, Oscar Wilde e Robert Louis Stevenson. O pensamento romântico é, sem dúvida, chave obrigatória para compreender a angústia do duplo. Em *O Estranho*, Freud (1976) mostra como o duplo se converte em objeto de terror. O que há de mais assustador é que o outro, o duplo, o estranho é, no fundo, familiar. O horror não está no exterior, mas dentro.

No caso de Drácula, o mitema⁶ da ausência de reflexo no espelho – cena que os filmes sobre vampiro se deleitam em reproduzir, desde *Nosferatu* – relaciona-se justamente com o caráter angustiante apontado por Rosset (2008) no tema do duplo, a dúvida sobre a própria existência. Os vampiros são definidos por um conjunto de características, como a vida noturna, o medo da cruz, do alho, da água benta, da bala de prata, da estaca de madeira e da luz solar, a imortalidade e a eterna juventude renovada pelo sangue sugado de suas vítimas, que por sua vez, ao morrer, tornam-se, também elas, vampiras. Dessas características, a mais significativa é a imortalidade. O sangue, símbolo da vida, é a condição para a manutenção da imortalidade, bem como da eterna juventude (tema que ganha mais força na pós-modernidade). Mas o sangue que alimenta o vampiro é sempre de outro, ele mesmo não tem vida, daí o uso metafórico do vampirismo para as relações em que a energia psíquica de um é de algum modo subtraída em proveito de outro. No caso do Drácula, a ausência de reflexo sinaliza, assim, sua angústia, a dúvida sobre sua própria existência, pois efetivamente ele não vive, embora seja um não-morto.

Exemplo dessa angústia pode ser visto no *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Coppola, mais precisamente na cena em que, depois de vampirizar psiquicamente Mila e antes de sugar seu sangue, ela pergunta quem ele é. “Não sou nada. Sem vida, sem alma, odiado e temido. Aos olhos do mundo estou morto”, ele responde. Efetivamente, sua condição é a da danação, de quem vive nas trevas, de quem não morre, mas também não vive.

O mito do vampiro se sustenta em sua origem sobre uma base folclórica, associado ao culto e ao medo dos mortos, suscetíveis de regressar da tumba. Os vampiros são emblema privilegiado desse “retorno do reprimido” de que falava Freud em *Totem e Tabu*, regressando do além para

manifestar sua inquietante presença de não-mortos. Sua ausência de sombra implica a carência de alma, daí sua aliança dicotômica com a figura diabólica do Antricristo e com os poderes do mal. Simbolicamente, o vampiro se vincula em sua origem ao canibalismo, à licantropia e à enfermidade: recordemos que *nosferatu*, uma das múltiplas palavras que o nomeiam, significa em língua romena “o portador da praga” (González, 2008, p. 529).⁷

A figura do vampiro, embora com paralelos desde os mais remotos tempos – Lilith, o judeu errante, o mito hindu de Baital, as figuras míticas gregas de Lamias e Empusas –, é no romantismo que ganhará força e se immortalizará na figura do Conde Drácula. A associação com o romantismo é importante e incontornável porque é nele que encontraremos os ingredientes para compor esse caldeirão de horror: sentimentalismo, tédio, aversão à vida social, revolta, gosto pelo tenebroso, pela morte, culto à Lúcifer, enfim, um conjunto de elementos que caracterizam uma denegação da realidade.

Na interpretação de Clément Rosset (2012), trata-se do sentimento de *impossessão*, cuja origem é a penúria fundamental da condição humana (Durand chamará de angústia existencial). Essa penúria é sentida por todos, mas o romantismo a tratará de um modo específico, desejando a imobilidade, o fixo, a apreensão do que é inapreensível. Esse desejo de imobilidade tenta possuir o que é movente, mas se depara com a impossibilidade de compreender o que é fugidio, de possuir o que ama.

Esse drama romântico da impossessão se expressa pela angústia diante do Tempo, que é sempre inapreensível. O trágico do instante que passa é que não pode permanecer, não pode ser apreendido. Para o romântico, a angústia surge da constatação de que o tempo não se deixa possuir jamais, o que significa que todos os instantes da vida traduzem o drama da impossessão, desejo de possuir o que é movente, o que se apresenta como rebelde a toda posse. Daí a erótica romântica girar em torno da impossibilidade de possuir a amada.

O drama apresentado no *Drácula de Bram Stoker* de Coppola configura essa erótica do impossível (ou do *impossuível*). Em tempos remotos, um traidor anunciou a morte de Vlad à sua amada, que não suportando a notícia se suicida. Ao retornar do campo de batalha, Vlad

se depara com sua amada morta e se rebela contra Deus, tornando-se um não-morto, um vampiro, com poder de se transformar em animais (lobo, morcego...) ou mesmo em névoa, com a força de 20 homens, amante da noite, servo de Satã, enfim, Drácula. No século XIX encontra Mila, a reencarnação de Elisabeta, sua amada de outrora. Mila será seduzida por Drácula, que viverá então o drama da impossessão. Para possuí-la, precisa transformá-la em vampira, o que significa que ela morrerá, ou será uma não-morta como ele; de todo modo, uma outra que não ela mesma. Assim, é para ele impossível possuí-la, sua angústia expressa uma nostalgia do *imóvel*, do *fixo*, de quando ambos estavam vivos e se amavam. Mas esse tempo passado jamais foi imóvel ou fixo, isto é, jamais foi possuído, pois nenhum tempo o é, o que traduz a impossibilidade de retê-lo, de imobilizá-lo, de apreendê-lo. No passado ou no presente, o instante é sempre fugidio. Assim como a amada, não é possível possuí-lo, de onde sua revolta.

Revolta que expressa um mitema prometeico. Sabemos que Prometeu, na versão de Ésquilo, é o benfeitor da humanidade, o que traz o fogo dos deuses aos homens, que possibilita o surgimento da cultura, da civilização, da forja de instrumentos e armas, mas é também transgressor, *piróforo* (ladrão do fogo) (Durand, 1996, p. 92), o símbolo da revolta metafísica, mas também da afirmação do sobrenatural, que confere a um só tempo uma natureza a este mundo e a existência de um exterior a este mundo, força divina ou satânica, que pode penetrá-lo para alterar a condição humana, como ocorre com a imortalidade dos vampiros e seu poder de se transformar em animais, como morcego, lobo, rato etc.

Essa condição animal de Drácula remete aos símbolos teriomórficos (Durand, 1997), manifestação dilacerante e aterrorizante da bestialidade que angustia, aterroriza e repugna o homem. Seus caninos protuberantes são emblemáticos, bem como o gesto de aproximação dos lábios ao pescoço, com seu misto de sedução (Eros) e agressividade (Thanatos), já que a boca que beija é a mesma que morde.

Como assinalou Noël Carroll (2005) em seu estudo sobre a filosofia do terror, os monstros não só são assustadores como também repugnantes. O monstro na ficção de terror vem acompanhado de animais que causam repulsão, como os ratos, por exemplo,

que surgem em proliferação tanto em *Nosferatu* quanto em *Drácula de Bram Stoker*, no qual o próprio vampiro se transforma em vários ratos ao fugir de Van Helsing, o que simboliza tanto a covardia atribuída aos ratos quanto sua repugnância, ainda mais quando surgem em bando, cuja agitação acrescenta um elemento a mais de perturbação.

Desse modo, ao reger o século XIX, Prometeu encarna tanto a figura do cientista, com sua missão de transcender a natureza por meio do saber, quanto a de Lúcifer, expresso pelo desejo de transgredir a ordem dada. Em *Drácula*, sua força maléfica é combatida pelo cientista e professor de antropologia Abraham Van Helsing, o que torna a narrativa uma disputa heroica entre as forças do bem e do mal.

A revolta prometeica e romântica revela, assim, uma intolerância ao mundo, ao real, ao que é fugidio, ao que escapa de toda posse. Não à toa o vampirismo encontra em Lilith o contraponto feminino mais emblemático. A primeira mulher foi criada do barro por Deus, assim como Adão, mas não se entendia com ele. Ao pronunciar o *nome infável* ganhou asas e fugiu do jardim do Éden, recusando-se a retornar. Foi então que Deus criou Eva da costela de Adão.

A literatura interessa-se sobretudo por Lilith, a revoltada, que, na afirmação de seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, perde a si própria, assim como perde aqueles que encontra. Mulher sensual e fatal, ela aspira também à supremacia e ao poder (Couchaux, 1998, p. 583).

Lilith é a *Lolita* de Nabokov, assim como uma boa parte das mulheres fatais dos filmes *noir* da década de 1940, mas é sobretudo as vampiras que povoarão os numerosos filmes do século XX. Em *Drácula de Bram Stoker*, por exemplo, é Lucy, cuja busca por independência e gosto pela sedução se manifestam antes mesmo de sua transformação em vampira. Está presente também logo no início do filme quando Jonathan Harker é seduzido pelas vampiras do castelo de Drácula. A marca mais forte da mulher fatal não é, como se pode imaginar, seu poder de sedução, mas sua recusa em se deixar possuir. Assim, Lilith, a revoltada, traz em si a transgressão prometeica, mas associada à erótica da impossessão.

O poder sedutor das vampiras não está ligado ao impulso de morte, à excitação do perigo, mas remete ao drama da impossessão, ao desejo sempre frustrado de não se conseguir apreender o tempo que passa, o instante, o amor, o que quer que seja.

É por essa razão que o romantismo desenvolve verdadeira paixão pelo espaço fechado. Durand (1997) estudou em profundidade os símbolos místicos que expressam o gosto pela noite (quietude, imobilidade), pelo túmulo (repouso), pelos continentes, como a casa, a caverna, a taça, o ventre. Tais símbolos regulam um *mundo fechado*, imóvel, cuja sensação de permanência atende ao desejo de posse. Como nota Rosset (2005), os quatro cantos do leito é um mundo perfeitamente fechado, um domínio de fronteiras definitivas, um mundo perfeitamente imóvel, uma negação do tempo ou ao menos uma *saída* da ordem temporal.

Lugar do sonho, mundo fixo e isolado do resto do mundo, pausa de imobilidade à distância do que se move, cama é enfim e naturalmente o lugar da possessão mais perfeita. Minha cama é meu domínio e não pertence senão a mim; aqueles que a habitam não são, como tudo em nosso castelo, senão eus com os quais eu posso contar e descansar em paz, e se por casualidade introduzo nela alguma outra pessoa viva, será justamente para poder possuí-la ao abrigo do mundo que se move, da realidade que foge, nesse lugar mágico onde, no espaço de algumas horas, a frágil possessão de um ser não aparece mais como um vão fantasma (Rosset, 2005, p. 165).⁸

Não seria possível imaginar que essa manifestação simbólica do romantismo atravessasse o século XX e se mantivesse inalterada no XXI. Os mitos, embora em certos aspectos perenes, se transformam, ou como define Durand (1996, p. 98), flutuam entre derivações e desgastes, sem deixar de manter uma “perenidade transformacional”. Desse modo, o que atesta que o mito vive é o fato de ser repetidamente recontado, como no caso dos vampiros, mas recontar o mito implica alterá-lo, não integralmente, mas no rearranjo de seus mitemas.

Esse aspecto da dinâmica mitológica é importante, primeiramente, para entender como o Prometeu do século XIX, que Lacretelle (*apud* Durand, 1996, p. 102) declara ser o

“primeiro romântico”, é já uma derivação, pois não apresenta determinados mitemas, como o da filantropia (na leitura de Durand), embora permaneça a “desobediência hábil”, como definiu Bachelard (*apud* Durand, 1996, p. 102). Em segundo lugar, quando essa derivação é mais intensa, podemos tratar então de um desgaste do mito. Nesse sentido, os vampiros pós-modernos são derivados do Drácula romântico e dos desgastes do mito de Prometeu. A revolta romântica, a “desobediência hábil”, o desejo de transcendência, o drama da impossessão perdem força frente ao culto do hiper (hiper-relativismo, hiper-hedonismo, hipermodernismo etc.), da tecnociência, da biotecnologia, da cibercultura. No entanto, permanece de Prometeu a crença no poder da ciência, na possibilidade de o homem se apresentar como o novo deus na terra, eternamente jovem, prestes a atingir a imortalidade (ou com condições medicinais de viver até “esquecer” que está vivo, como ocorre no caso das doenças mentais na senilidade).

Desse modo, os vampiros pós-modernos não causam mais medo, não são assustadores e por vezes não são sequer “maus”, apenas “diferentes”. Muitos são jovens, bonitos, há os que não bebem sangue de humanos, outros corrompem o banco de sangue para evitar contaminações, alguns transitam à luz do dia. Trata-se de uma visita irônica ao passado, nas palavras de Umberto Eco (1985). Menos que um estágio na evolução histórica, um *modus operandi* que não intenta romper com o passado, mas se vale dele ironicamente para tratar do próprio presente. Assim, em 1967 Roman Polanski satiriza Drácula e embaralha os gêneros, fazendo com que humor e terror se encontrem, procedimento que passará a ser explorado comercialmente na década de 1980. A década de 1970 é recheada de liliths, vampiras (na maioria lésbicas) que caminham *pari passu* à liberação sexual enquanto a década de 1990 é a mais pretensiosa, com a versão de Coppola para o clássico entre comédias e a exploração estilística da violência.

No presente século, os filmes de vampiro derivaram bastante. A saga *Crepúsculo* deixa de lado boa parte das características principais dos vampiros (ausência de reflexo, medo da cruz, aversão à luz do dia) e os reveste de superpoderes. Já uma leitura séria sobre nosso tempo por meio da temática vampiresca, *Amantes Eternos* (2013) de Jarmusch, revela

nostalgia de uma certa nobreza romântica, com personagens que podem testemunhar ao longo do tempo a *decadence* civilizacional expressa pela sociedade de consumo que torna rapidamente obsoleto tudo que produz.

De maneira sintética, as películas mais recentes refletem a lógica de uma sociedade autolimpante (Almeida, 2010, p. 51), que “descarta seus excessos na mesma velocidade que os produz”, vidrada pelo espetáculo, pelo consumo, pelo culto narcísico da própria imagem, desejo de juventude, de longevidade, pouco disposta a correr riscos, a se abrir ao diálogo, sem muita alternativa às proliferações niilistas (Almeida, 2015), mas muito confortável com as expressões hedonistas, principalmente as que derivam do consumo. Esse desejo de prazer sem riscos levou Slavoj Žižek a cunhar a expressão “café descafeinado” para tratar dessa lógica contemporânea:

O hedonismo atual conjuga prazer com temperança. Não se trata mais da antiga noção da “medida certa” entre prazer e temperança, mas sim de uma espécie pseudo-hegeliana de coincidência imediata dos opostos: ação e reação devem coincidir, a coisa que é prejudicial já deve conter em si o remédio para os males que causa. Não nos dizem mais “beba café, mas com moderação!”; agora a regra é “beba todo o café que quiser, pois o café já está descafeinado...” (Žižek, 2004).

Tal perspectiva aponta para um distanciamento da realidade, uma predileção pelo simulacro, pela virtualidade, a negação da morte como parte da vida, a regulação do cotidiano pela intervenção de remédios (antidepressivos, ansiolíticos) e uma dificuldade de lidar com o passado (cuja narrativa histórica não parece mais fazer sentido) e com o futuro, quase sempre vislumbrado pelas lentes da distopia.

A projeção atual do futuro guarda muito pouco do projeto moderno, que regulava o sacrifício do presente de olho na recompensa futura. Hoje o controle se dá pela projeção em negativo, pela transparência das fantasmagorias do presente. Sai o sacrifício, entra a regulação de todas as esferas. Café descafeinado, refrigerante zero, alimentos orgânicos, antitabagismo, medicamentos contra depressão, contra déficit de atenção, contra hiperatividade. Tudo está à disposição, tudo pode ser escolhido,

mas o uso deve ser moderado, para que o futuro não chegue, para que a realidade fique sempre a uma distância segura. Assim, a distopia naturalista, por exemplo, transcreva cenários de catástrofes naturais que ameaçariam a sobrevivência humana. Num misto de culpa adâmica e lógica causal, a queda é desenhada como consequência da exploração desenfreada dos recursos naturais, como se além de provar o fruto houvésemos exagerado na dose. Saem as ideologias da revolução – alteração radical dos modos de organização da sociedade – e entram os discursos da sustentabilidade, do equilíbrio, da moderação. No âmbito da ciência, subsiste a crença no progresso, na possibilidade de uma vida cada vez mais longa ou mesmo na erradicação da morte, no intercâmbio entre homem e circuitos eletrônicos, na colonização de outros planetas etc., não sem o devido temor de que a ciência seja cooptada por forças negativas que queiram explodir o mundo, escravizar tecnologicamente os homens, controlar a sociedade por meio de dispositivos eletrônicos (biometria, câmeras de vídeo, rastreadores etc.) (Almeida, 2015, p. 162).

Nesse cenário, os vampiros pós-modernos tornaram-se figuras conservadoras, não mais fantasmagorias do mal, da queda, da noite, da bestialidade, da revolta, mas heróis ajustados à contemporaneidade, moderados nos usos dos prazeres, alinhados ao politicamente correto, experientes pela longevidade, sagazes por seus superpoderes. Trata-se de um Prometeu desgastado, principalmente em seu mitema transgressor, mas que continua insuflando vida na fantasia do homem hodierno de conquistar a imortalidade e seguir eternamente jovem. O vampiro pós-moderno guarda já pouca relação com a nobreza do Conde Drácula ou com a crueldade de Vlad, o que atesta que os mitos, para permanecerem, se desgastam, derivam, variam formas, invertem características, trocam de mitemas, sem que percam seu poder, porque alimentados por eles, de por sua vez alimentar os sonhos, devaneios e desejos humanos.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Rogério de. Educação Contemporânea: a sociedade autolimpante, o sujeito obsoleto e a aposta na escolha. **Educação: teoria e prática**, v. 20, n. 34, p. 47-64, 2010.
- . **O mundo, os homens e suas obras**: filosofia trágica e pedagogia da escolha. Tese de Livre-Docência em Cultura e Educação. São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2015.
- . O mito de Frankenstein no cinema. In: ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R. de.; BECCARI, M. **O mito de Frankenstein**: imaginário & educação. São Paulo: FEUSP, 2018.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; GOMES, Eunice S. L.; ALMEIDA, Rogério de. **O mito revivido**: a mitanálise como método de investigação do imaginário. São Paulo: Képos, 2014.
- BAZIN, André. Adaptation, ou le cinéma comme digest. **Esprit**, v. XVI, n. 7, 1948.
- CARROLL, Noël. **Filosofía del terror o paradojas del corazón**. Madrid: Antonio Machado Libros, 2005.
- COUCHAUX, Brigitte. “Lilith”. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de Mitos Literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- . **Campos do Imaginário**. Lisboa: Piaget, 1996.
- ECO, Umberto. **Pós-Escrito ao Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FREUD, Sigmund. **O estranho**. In: ———. Standard Brasileira das Obras Completas, vol. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 271-318.
- GONZÁLEZ, Antonio Ballesteros. La región más tenebrosa: Carlos Fuentes y su interpretación del mito de Drácula en “Vlad”. In: CECILIA, J. H.; PECO, M. M. (coords.). **Reescrituras de los mitos en la literatura**: estudios de mitocrítica y de literatura comparada. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.
- ROSSET, Clément. **El mundo y sus remedios**. Buenos Aires: El cuenco del Plata, 2012.
- . **O Real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Trad. de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ZIZEK, Slavoj. “A paixão na era da crença descafeinada”. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 14 de março de 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1403200408.htm>>. Acesso em: 07 mar. 2019.

Notas

1. Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Lidera o GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) e é um dos coordenadores do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte-Educação & Cultura). É Editor Colaborador para a área de Educação da *Revista Machado de Assis em Linha*. Bacharel em Letras (1997), Doutor em Educação (2005) e Livre-Docente em Cultura e Educação, todos os títulos pela Universidade de São Paulo (USP). Trabalha com temas ligados a Cinema, Literatura, Filosofia Trágica e Imaginário. Site: www.rogerioa.com.
2. Professor Adjunto do Depto. de Design e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Coordenador da revista/podcast *Não Obstante* e colunista fixo da revista *abcDesign*. Doutor em Educação na Universidade de São Paulo (USP), graduado em Design Gráfico e Mestre em Design, ambos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Influenciado principalmente por Nietzsche e Foucault, dedica-se a pesquisar Filosofia Contemporânea, Crítica e Filosofia do Design, Estética, Estudos do Discurso e da Visualidade. Site: www.marcosbeccari.com.
3. Dirigido no Reino Unido por Alan Gibson, o título original é *Dracula A. D. 1972*, e se aproveita do desgaste dos filmes de terror para trazer as aventuras do vampiro ao presente, no caso o ano de 1972. É a primeira película que desloca Drácula no tempo.
4. De difícil tradução, o termo inglês *digest* pode ser compreendido como uma forma de entender novas informações, especialmente quando há muitas delas ou é difícil de entendê-las, ou seja, um processo que facilita a “digestão”, a assimilação, como no caso da transposição de formas entre a literatura e o cinema.
5. Inicialmente o Filme B completava uma sessão dupla e se caracterizava pelo baixo orçamento. Posteriormente, passou a designar produções de baixo orçamento, por vezes mal realizadas, mas de caráter comercial, desprovido portanto de pretensões artísticas.
6. “O mitema, que é o coração do mito ou a sua verdadeira unidade constitutiva, não aparece como mera relação isolada, mas sim constituído em ‘pacotes de relações’ que, por sua vez, estão muito próximos da concepção de ‘isomorfismo semântico’ ou de ‘isotopismo’. Esses pacotes não são meras relações sintático-formais, mas estão imbuídas de significações impregnadas de filamentos afetivos altamente condensados” (Araújo; Gomes; Almeida, 2014, p. 25).
7. Tradução do original espanhol feita por nós.
8. Tradução da versão espanhola feita por nós.