

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUCSP

Fernanda Aprile Bilotta

Vampiros: de predadores a príncipes. Uma análise junguiana sobre as transformações do masculino a partir do relacionamento amoroso

DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA – NÚCLEO DE ESTUDOS JUNGUÍANOS

SÃO PAULO

2015

Fernanda Aprile Bilotta

Vampiros: de predadores a príncipes. Uma análise junguiana sobre as transformações do masculino a partir do relacionamento amoroso

DOUTORADO EM PSICOLOGIA CLÍNICA – NÚCLEO DE ESTUDOS JUNGUIANOS

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Psicologia Clínica sob a orientação do Prof. Dr. Durval Luiz de Faria

SÃO PAULO

2015

Banca Examinadora

*A minha filha Sarah, desejando
que ela encontre o Amor que
move o Sol e as outras estrelas.*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço aos meus pais, Maria Rita Aprile e Sérgio Bilotta, pelo incentivo e colaboração durante todo o processo deste estudo.

Ao meu marido, Marco Cappelletti, pelo carinho, encorajamento, estímulo e por ter cuidado de nossa filha Sarah, ainda recém-nascida, enquanto eu finalizava esta pesquisa.

A minha irmã, Beatriz Aprile Bilotta e minha tia Maria Salete Coelho Aprile Rossi, pelo imenso carinho, respeito e confiança no meu trabalho.

A todos os professores do Núcleo de Estudos Junguianos da PUCSP, pelas brilhantes aulas e, em particular, ao Prof. Dr. Durval Luiz de Faria pelas suas orientações, observações e apontamentos.

Especialmente aos colegas que se tornaram amigos especiais: Gladys Janeth Rios Palacio, Caio Vinicius Martins, Fernando Beserra, Gil Passos, Lilian Donatti, Sonia Fuentes, Ana Maria Galvão Rios e Paula Guimarães.

A CAPES, pela concessão da bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) que me permitiu realizar estudos de aprofundamento na Università degli Studi di Milano- Bicocca, sob orientação do Prof. Dr. Romano Màdera.

Agradeço por fim a minha avó, que partiu durante a trajetória deste trabalho. Jamais esquecerei que as últimas palavras dirigidas a mim foram de incentivo aos meus estudos e a minha profissão.

*“Ciência é abrir caminho na direção das dimensões do mistério.
Assim ela se aproxima da esfera que fala o mito.”*

Joseph Campbell

BILOTTA, F. A. **Vampiros: de predadores a príncipes. Uma análise junguiana sobre as transformações do masculino a partir do relacionamento amoroso.** São Paulo, 2015. 210p. Tese (Doutorado)- Programa de Psicologia Clínica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUCSP, São Paulo, 2015.

RESUMO

O vampiro é uma das mais famosas criaturas na história do terror. Proveniente de crenças folclóricas e lendas, ele ganhou notoriedade editorial e cinematográfica. No decorrer do século XX e início do XXI, sua figura passou por uma série de transformações as quais continuaram lhe garantindo sucesso junto ao público. Nesse processo, sua imagem ganhou novas possibilidades de interpretação. Este trabalho teve como objetivo identificar e analisar as transformações ocorridas na figura do vampiro e de seus relacionamentos amorosos em filmes produzidos no período de 1922 e 2012. Além disso, teve por objetivo específico refletir sobre as modificações ocorridas na masculinidade e no relacionamento amoroso na contemporaneidade. Para este fim utilizou-se o método qualitativo. Foram assistidos e analisados os seguintes filmes: *Nosferatu, uma sinfonia de horror* (1922), *Drácula* (1931), *Horror of Drácula* (1958), *Nosferatu, o vampiro da noite* (1979), *Drácula de Bram Stoker* (1992), *Crepúsculo* (2008), *Lua Nova* (2009), *Eclipse* (2010), *Amanhecer - parte 1* (2011) e *Amanhecer - parte 2* (2012). Os dez filmes foram descritos e analisados por meio dos pressupostos teóricos da psicologia analítica, baseando-se para isso em imagens, eventos e sequências significativas quanto à composição dos personagens vampiros, as mulheres por ele desejadas e o tipo de relação estabelecida entre ambos, além da relação com seus antagonistas e com os demais personagens influentes em cada película. Por meio das produções fílmicas analisadas, observou-se que alguns aspectos da figura do vampiro foram acrescentados, enquanto outros se extinguíram ou passaram por readaptações. A análise sugere que nessa trajetória, o vampiro foi integrando humanidade e corporificando atributos heroicos. No seu processo de humanização, destaca-se a importância do vínculo afetivo que o vampiro foi estabelecendo com a mulher por ele escolhida. Simbolicamente, tem-se o contato entre o masculino reprimido e a *anima*. Ao ser guiado pelo princípio feminino, sentimentos e emoções outrora sombrias tornam-se conscientes, podendo assim, serem integradas. A pesquisa também sugere que a masculinidade poderá ser transformada na medida em que o homem possui contato com a sombra, tornando-se consciente de seus conteúdos afetivos, eróticos e criativos, estabelecendo relacionamentos menos projetivos. Tais aspectos quando assimilados e conciliados com o ego, auxiliam no estabelecimento de relacionamentos amorosos onde predomina a alteridade.

Palavras-chave: Psicologia Analítica; Vampiros; Masculino; Sombra; Anima; Relacionamento Amoroso.

BILOTTA, F. A. **Vampires: from predators to princes. A Jungian analysis on the male changes derived from romantic relationship.** São Paulo, 2015. 210p. Thesis (Ph.D.) - Clinical Psychology Program. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. PUCSP, São Paulo, 2015.

The vampire is one of the most famous creatures in the history of terror. Originated from folk beliefs and legends, he won editorial and film notoriety. During the twentieth as well as early twenty-first centuries, his figure has undergone a series of transformations which ensured his permanent success with the public. In the process, his image gained new possibilities of interpretation. This study aimed at identifying and analyzing the transformations in the vampire figure and his romantic relationships in films produced in the period comprised from 1922 and 2012. In addition, we had the specific aim of reflecting on the changes that have been occurring in masculinity and loving relationship nowadays. In order to do so, the qualitative method was used. The following films were watched and analyzed: *Nosferatu, a Symphony of Horror* (1922), *Dracula* (1931), *Horror of Dracula* (1958), *Nosferatu, the vampire of the night* (1979), *Bram Stoker's Dracula* (1992), *Twilight* (2008), *New Moon* (2009), *The Twilight Saga: Eclipse* (2010), *The Twilight Saga: Breaking Dawn - Parts 1* (2011) and *2* (2012). Those ten films were described and analyzed through the theoretical principles of analytical psychology. Such procedure was based on images, significant events and sequences regarding the composition of vampire characters, women desired by them, and the type of relationship established between them. The relationship with their antagonists and other influential characters in each film were also taken into account. Through the filmic production analyzed, it was noticed that some aspects were added to the vampire figure, while others became extinct or have undergone retrofits. The analysis suggests that in such trajectory, the vampire started integrating humanity as well as embodying heroic features. In such humanizing process, the importance of the affective bond that the vampire started establishing with the woman chosen by him was highlighted. Symbolically, the contact between repressed male traits and the *anima* takes place. Guided by the feminine principle, feelings and emotions – once dark – have become conscious, thus enabling integration to take place. Research also suggests that masculinity can be transformed to the extent that man has contact with the shadow, thus not only becoming aware of their emotional, erotic and creative content, but also establishing less projective relationships. Such aspects, when assimilated and reconciled with the ego, assist in establishing romantic relationships in which predominates otherness.

Keywords: Analytical Psychology; Vampires; Male; Shadow; Anima; Romantic Relationship.

LISTA DE QUADROS

I. CARACTERIZAÇÃO DO VAMPIRO.....	121
I A. CONDE ORLOK/NOSFERATU (1922).....	121
I B. CONDE DRÁCULA (1931).....	122
I C. CONDE DRÁCULA (1958).....	123
I D. CONDE DRÁCULA/ NOSFERATU (1979).....	124
I E. VLAD DRACUL/CONDE DRÁCULA (1992).....	125
I F. EDWARD CULLEN (2008-2012).....	126
II. CARACTERIZAÇÃO DA MULHER DESEJADA.....	127
II A. ELLEN (1922).....	127
II B. MINA (1931).....	128
II C.1. LUCY HOLMWOOD (1958).....	129
II C.2. MINA HOLMWOOD (1958).....	129
II D. LUCY (1979).....	130
II E. ELISABETA/MINA (1992).....	131
II F. ISABELLA SWAN/ BELLA (2008-2012).....	132
III. CARACTERIZAÇÃO DO ANTAGONISTA.....	133
III A. THOMAS HUTTER (1922).....	133
III B. DR. ABRAHAM VAN HELSING (1931).....	134
III C. DR. ABRAHAM VAN HELSING (1958).....	135
III D. JONATHAN HARKER (1979).....	136
III E. DR. ABRAHAM VAN HELSING (1992).....	137
III F.1. JAMES (2008).....	138
III F.2. CLÃ DOS VOLTURI (2009; 2011; 2012).....	139
III F.3. VICTORIA (2010).....	140

IV. RELAÇÃO DO VAMPIRO COM A MULHER DESEJADA.....	141
IV A. ORLOK/NOSFERATU X ELLEN (1922).....	141
IV B. CONDE DRÁCULA X MINA (1931).....	142
IV C.1. CONDE DRÁCULA X LUCY HOLMWOOD (1958).....	143
IV C.2. CONDE DRÁCULA X MINA HOLMWOOD (1958).....	143
IV D. CONDE DRÁCULA X LUCY (1979).....	144
IV E. VLAD DRACUL/CONDE DRÁCULA X ELISABETA/MINA (1992).....	145
IV F. EDWARD/ BELLA (2008-2012).....	146
V. OUTROS PERSONAGENS INFLUENTES.....	147
V A. NOSFERATU, UMA SINFONIA DE HORROR (1922).....	147
V B. DRÁCULA (1931).....	148
V C. HORROR OF DRÁCULA (1958).....	149
V D. NOSFERATU, O VAMPIRO DA NOITE (1979).....	150
V E. DRÁCULA DE BRAM STOKER (1992).....	151
V F. SAGA CREPÚSCULO (2008-2012).....	152

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
1. OBJETIVO.....	08
2. MÉTODO.....	09
2.1.PROCEDIMENTO DE ANÁLISE.....	10
2.1.1. SELEÇÃO DE MATERIAL PARA ANÁLISE.....	10
2.1.1.1. PRÉ-ANÁLISE.....	11
2.1.1.2. DESCRIÇÃO ANALÍTICA.....	11
2.1.1.3. INTERPRETAÇÃO REFERENCIAL.....	13
3. VAMPIROS: A CRIAÇÃO DA LENDA E O SURGIMENTO DO MITO.....	14
3.1. GRÉCIA ANTIGA.....	14
3.2. IDADE MÉDIA.....	16
3.3. RENASCIMENTO.....	20
3.4. ILUMINISMO.....	21
3.5. IDADE MODERNA E CONTEMPORÂNEA.....	23
3.6. O VAMPIRO PELO MUNDO.....	24
4. VAMPIROS NO CINEMA E INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS NAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS.....	27
4.1. OUTRAS PRODUÇÕES QUE MERECEM DESTAQUE PELA CRIATIVIDADE E/ OU SUCESSO.....	31
5. O BEM E O MAL: CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA ANALÍTICA.....	36
5.1. HUMANIDADE E ARQUÉTIPO.....	36
5.2. RELEITURA DO BEM E DO MAL POR JUNG.....	37
6. CONSIDERAÇÕES SOBRE O RELACIONAMENTO AMOROSO.....	45
6.1. CONCEPÇÃO GREGA SOBRE O AMOR: A PROCURA DA ALMA GÊMEA E VÍNCULO SIMBIÓTICO.....	45
6.1.2. PLATÃO: AMOR EM EVOLUÇÃO.....	47

6.1.3. O AMOR CORTÊS E SUA INFLUÊNCIA NA VISÃO DE AMOR ROMÂNTICO.....	48
6.1.4. CONTRASTE ENTRE A PAIXÃO E A CONCEPÇÃO CRISTÃ DE AMOR.....	49
6.1.5. O AMOR ROMÂNTICO VINCULA-SE AOS IDEAIS BURGUESES...	50
6.2. O AMOR CHEGA À CONTEMPORANEIDADE: O PAPEL DO INCONSCIENTE.....	51
6.2.1. O AMOR E O EROTISMO SEGUNDO JUNG.....	53
6.2.2. A VIVÊNCIA AMOROSA E SUAS IMPLICAÇÕES PSICOLÓGICAS	57
6.3. O RELACIONAMENTO AMOROSO NA CONTEMPORANEIDADE.....	60
6.3.1. IMPLICAÇÕES ÉTICAS ADVINDAS DO RELACIONAMENTO AMOROSO.....	64
6.3.2. O SENTIDO DO AMOR NA VIDA HUMANA.....	66
7. A FÓRMULA DE STOKER.....	70
8. DESCRIÇÃO DOS FILMES.....	75
8.1. O INÍCIO: LUZES, CÂMERA, DRÁCULA – FILME: NOSFERATU, UMA SINFONIA DO HORROR.....	75
8.1.1. ENREDO.....	75
8.1.2. PANORAMA.....	77
8.1.3. CONSTRUÇÃO FÍLMICA.....	80
8.2. O DRÁCULA PERMITIDO – FILME: DRÁCULA, 1931.....	82
8.2.1. ENREDO.....	82
8.2.2. PANORAMA.....	85
8.2.3. CONSTRUÇÃO FÍLMICA.....	87
8. 3. AGRESSIVO, ENSANDECIDO E SENSUAL – FILME: HORROR OF DRACULA, 1958.....	89
8.3.1. ENREDO.....	89
8.3.2 PANORAMA.....	92

8.3.3. CONSTRUÇÃO FÍLMICA.....	94
8.4. UMA EXISTÊNCIA MELANCÓLICA – FILME: NOSFERATU, O VAMPIRO DA NOITE, 1979.....	95
8.4.1. ENREDO.....	95
8.4.2. PANORAMA.....	98
8.4.3. CONSTRUÇÃO FÍLMICA.....	100
8.5. FINAL DO SÉCULO XX: ROMÂNTICO E PASSIONAL – FILME: DRACULA, DE BRAM STOKER, 1992.....	101
8.5.1. ENREDO.....	101
8.5.2. PANORAMA.....	103
8.5.3. CONSTRUÇÃO FÍLMICA.....	104
8.6. O NOVO MILÊNIO: JUVENTUDE, HEROÍSMO E ROMANCE – FILMES RELACIONADOS À SAGA CREPÚSCULO.....	107
8.6.1. CREPÚSCULO (2008) – ENREDO.....	107
8.6.2. LUA NOVA (2009) – ENREDO.....	109
8.6.3. ECLIPSE (2010) – ENREDO.....	111
8.6.4. AMANHECER, PARTE 1 (2011) – ENREDO.....	113
8.6.5. AMANHECER, PARTE 2 (2012) – ENREDO.....	115
8.6.6. PANORAMA.....	117
8.6.7. CONSTRUÇÃO FÍLMICA.....	119
9. RESULTADOS.....	121
I. CARACTERIZAÇÃO DO VAMPIRO.....	121
I A. CONDE ORLOK/NOSFERATU (1922).....	121
I B. CONDE DRÁCULA (1931).....	122
I C. CONDE DRÁCULA (1958).....	123
I D. CONDE DRÁCULA/ NOSFERATU (1979).....	124

I E. VLAD DRACUL/CONDE DRÁCULA (1992).....	125
I F. EDWARD CULLEN (2008-2012).....	126
II. CARACTERIZAÇÃO DA MULHER DESEJADA.....	127
II A. ELLEN (1922).....	127
II B. MINA (1931).....	128
II C.1. LUCY HOLMWOOD (1958).....	129
II C.2. MINA HOLMWOOD (1958).....	129
II D. LUCY (1979).....	130
II E. ELISABETA/MINA (1992).....	131
II F. ISABELLA SWAN/ BELLA (2008-2012).....	132
III. CARACTERIZAÇÃO DO ANTAGONISTA.....	133
III A. THOMAS HUTTER (1922).....	133
III B. DR. ABRAHAM VAN HELSING (1931).....	134
III C. DR. ABRAHAM VAN HELSING (1958).....	135
III D. JONATHAN HARKER (1979).....	136
III E. DR. ABRAHAM VAN HELSING (1992).....	137
III F.1. JAMES (2008).....	138
III F.2. CLÃ DOS VOLTURI (2009; 2011; 2012).....	139
III F.3. VICTORIA (2010).....	140
IV. RELAÇÃO DO VAMPIRO COM A MULHER DESEJADA.....	141
IV A. ORLOK/NOSFERATU X ELLEN (1922).....	141
IV B. CONDE DRÁCULA X MINA (1931).....	142
IV C.1. CONDE DRÁCULA X LUCY HOLMWOOD (1958).....	143
IV C.2. CONDE DRÁCULA X MINA HOLMWOOD (1958).....	143
IV D. CONDE DRÁCULA X LUCY (1979).....	144

IV E. VLAD DRACUL/CONDE DRÁCULA X ELISABETA/MINA (1992).....	145
IV F. EDWARD/ BELLA (2008-2012).....	146
V. OUTROS PERSONAGENS INFLUENTES.....	147
V A. NOSFERATU, UMA SINFONIA DE HORROR (1922).....	147
V B. DRÁCULA (1931).....	148
V C. HORROR OF DRÁCULA (1958).....	149
V D. NOSFERATU, O VAMPIRO DA NOITE (1979).....	150
V E. DRÁCULA DE BRAM STOKER (1992).....	151
V F. SAGA CREPÚSCULO (2008-2012).....	152
10. ANÁLISE.....	154
11. DISCUSSÃO.....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
REFERÊNCIAS.....	199
FILMOGRAFIA.....	208

INTRODUÇÃO

Desde a sua primeira exibição pública em 1895, promovida pelos inventores Auguste e Louis Lumière no Salão Egípcio do Grand Café de Paris, o cinematógrafo, mais conhecido por cinema trouxe uma nova possibilidade de diálogo com o público. Segundo Jung ([1931], 2011), por meio da projeção das obras cinematográficas as pessoas podem experimentar, sem perigo para elas mesmas, todas as excitações, paixões e fantasias humanas.

Conforme Oliveira (2007), as necessidades coletivas mais evidentes em cada momento histórico são expressas em temas abordados nos meios de comunicação. Para a autora, os personagens que se destacam traduzem possivelmente temas universais que atendem às necessidades de expressão do coletivo, impregnados por conflitos constelados no contexto a que se referem.

A autora ainda refere que os meios de comunicação disseminam imagens arquetípicas em filmes, seriados, novelas, desenhos animados, entre outros. Por imagens arquetípicas entendem-se as manifestações simbólicas de um arquétipo.

Monteiro (2012) destaca que, além de contar histórias e entreter o público, as telas do cinema veiculam, pela arte, simbolismos, imagens e a complexidade das relações entre as pessoas, bem como da alma humana. Na ótica da autora, o cinema tem sido um espaço privilegiado para uma maior compreensão do indivíduo sobre si mesmo. Ressalta em seus estudos a concepção de Jung ([1951], 2003) de que a projeção é o primeiro passo para o autoconhecimento. Por meio de um filme, o espectador visualiza o que se passa no exterior com os personagens, sendo que, neste processo de percepção e compreensão do que ocorre com eles, torna-se “muito mais fácil voltar à visão para dentro de si mesmo” (MONTEIRO, op. cit. p.09). Para a autora, um filme permite um engajamento com as suas imagens à medida que o indivíduo se sensibiliza e reflete através delas.

Assim, os filmes podem ser vislumbrados como recursos técnicos que auxiliam na apreensão de dinamismos psicológicos conscientes e inconscientes. Para Beebe (2001) a análise de filmes é altamente apropriada para compreender os arquétipos que se manifestam na contemporaneidade. Em sua concepção, as imagens cinematográficas surgem das ansiedades e preocupações vigentes nos seres humanos e na sociedade.

As aflições e os desejos humanos mais fundamentais, bem como os mecanismos utilizados para lidar com eles, são expressos de maneira simbólica, tocando a sensibilidade do espectador. Os meios de comunicação trazem, portanto, imagens arquetípicas que estão atreladas aos aspectos culturais. A compreensão dessas imagens torna-se importante por estas se referirem tanto às dimensões culturais quanto aos anseios em que as pessoas estão imersas.

Galan (2002) ressalta que os mitos, contos de fadas e lendas são veículos de expressão simbólica do inconsciente coletivo incumbidos de conduzir e sustentar o processo de desenvolvimento da consciência coletiva. A autora considera que, na contemporaneidade, a televisão e o cinema se tornaram os responsáveis por esses símbolos atingirem a consciência, podendo então, serem percebidos e integrados.

Filmes que focam a figura do vampiro, têm se constituído em um notável fenômeno editorial e cinematográfico, mobilizando afetos e, por conseguinte, sendo sucesso de bilheteria. Golz (2002) cita que, provavelmente, não há outro personagem lendário no século XX que se aproxime do vampiro em termos de popularidade e abrangência.

Do folclore até a consolidação de Drácula, de Conde Orlok, do filme *Nosferatu, uma sinfonia de amor* (1922) a Edward da saga *Crepúsculo* (2008-2012) são nítidas as mudanças sofridas pelo personagem, tanto na literatura quanto no cinema. Originalmente um ser misterioso, residente em um castelo na Transilvânia, o vampiro torna-se praticamente um psicopata sádico em diversas obras, chegando ao atual príncipe heróico dotado de virtudes e ética, em histórias permeadas de romantismo.

Assim, nas produções cinematográficas do século XX, nota-se que, pouco a pouco, o personagem vai abandonando a majestade e a sofisticação misteriosa do Conde Drácula para pertencer a qualquer classe social, surgir em qualquer lugar, aparecer à luz do dia e freqüentar escolas como uma pessoa comum. Auerbach (1995) assinala que as mudanças e mutações apresentadas pelos vampiros descrevem o que se passa no tempo e na cultura em que se inserem. Para a autora, os vampiros participam das mudanças históricas dos dois últimos séculos, aprendendo e se transformando com elas. Nesta vertente, questiona-se: as mudanças ocorridas no personagem do vampiro simbolizam as alterações e/ou necessidades do homem no transcorrer do tempo? Assim como o vampiro, ele passou por transformações no seu relacionamento amoroso desde o início do século

XX até a atualidade? Pode-se conectar a figura do vampiro e o relacionamento que ele tem com as suas amadas com a transformação do masculino e dos relacionamentos amorosos?

Muitos autores discorreram sobre a simbologia associada à figura do vampiro. A seguir vejamos alguns deles.

Para Oliveira (2007), a ampla penetração e o interesse do tema vampiro podem estar relacionados a questionamentos que comovem a humanidade há tempos, tais como: o que acontece depois da morte? É possível ludibriá-la? Existe alguma possibilidade de não sermos engolidos pelo tempo que nos cria e limita?

Além das questões relacionadas à morte e ao tempo, outras duas vêm à mente quando se aborda o tema: a agressividade e a sensualidade.

O vampiro representa, entre outros aspectos, a “sede de viver”, que ganha configuração sob forma de uma criatura que se alimenta da vida alheia para sobreviver. Para Moreira (2001), este ser lendário denota o desejo extremo pela vida, ao mesmo tempo em que se sente descontente com esta ou incapaz de vivê-la em sua plenitude. Por isso, ele “bebe” a vida do outro para satisfazer seus desejos. Nesse sentido, o vampiro vive associado a outro ser do qual se beneficia e causa danos, como uma espécie de parasita.

Byington (2008) considera o personagem de *Drácula* de Bram Stoker (1897), obra literária que se tornou sinônimo de história de vampiro a partir do início de século XX, um representante da compulsão à repetição de um comportamento agressivo. Nessa lenda, o não poder morrer e ser condenado a viver nas trevas se refere ao indivíduo que não consegue se desapegar de uma atitude agressiva, seja consigo, seja com seu meio e, portanto, não alcança a paz e a harmonia em sua vida. Assim, o vampiro só consegue sobreviver ao matar a sua vítima, sugando dela o sangue que a mantém viva. Chevalier e Gheerbrant (2009) ressaltam que a dinâmica estabelecida se baseia na dialética do perseguidor-perseguido, do devorador-devorado.

Para a analista junguiana Nancy Dougherty (1998), a grande produção de obras literárias e cinematográficas que trazem a imagem do vampiro é um convite à conscientização da dinâmica vítima-agressor, relacionada ao instinto predatório e ao desejo de poder. Como qualquer predador, o vampiro pode ser associado à energia inconsciente que suga a vontade de viver, paralisando pessoas escolhidas como vítimas. Seu meio é o abuso do poder. Ele não pode se ver em espelhos, uma vez

que ele não tem corpo neste mundo. Assim, o vampiro, como objeto interno mau [...] existe num reino de sombra e sussurros, incapaz de tolerar a luz do dia ou a luz da consciência” (*id., ibid.*, p.177).

Segundo Oliveira (2007), um ego vulnerável sente-se facilmente ameaçado e tem a tendência de nutrir sentimentos de medo e ódio em relação ao outro, compreendido como diferente. Diante disso, comportamentos dominadores ou submissos são ativados. Para modificar tal dinâmica corrosiva, faz-se necessário direcionar conscientemente a agressão predatória para objetos construtivos, possibilitando o uso criativo do poder compreendido na agressividade.

Sob a ótica de Dougherty (*op. cit.*), caso a energia que trabalha contra a vida domine, a energia que gera criatividade construtiva e ações éticas se torna enredada, aprisionada e inconsciente na cultura. Assinala que o motivo do vampiro é, por excelência, um símbolo da *sombra*. A autora entende que o desenvolvimento emocional é requisito para que a igualdade e a mutualidade se façam presentes nos relacionamentos.

Birge (1994) considera que o vampiro simboliza uma metáfora para caracterizar pessoas predatórias. Deste modo, relacionamentos amorosos com tais indivíduos culminam em codependência emocional, adoecimento ou tragédias.

Paralelamente à agressividade, o relacionamento do vampiro com a sua vítima está cercado pelo fenômeno da sedução e do fascínio. Uma espécie de encantamento que impossibilita o entendimento do porquê o outro adquire uma importância tão intensa. Jung ([1938/1940], 2011) descreve o fascínio como um fenômeno em que são necessárias duas pessoas, conectadas por uma motivação inconsciente. O fascínio é, portanto, um fenômeno que surge do inconsciente e se impõe à consciência.

Para que a relação do vampiro com a sua vítima se suceda, faz-se necessário que complexos inconscientes e, de certa forma complementares, sejam ativados em ambos. A vítima projeta seus aspectos bons e positivos no outro, que se torna supervalorizado, enquanto ela é esvaziada, isto é, sugada de sua vitalidade. Além disso, apresenta dificuldades de reconhecer seus aspectos sombrios, tem sua autoimagem distorcida e sacrifica sua identidade nos relacionamentos. Já o vampiro é dotado de personalidade narcísica, perfeccionista e onipotente, valendo-se de seu poder de sedução nos relacionamentos e de seus sentimentos de superioridade. Nesta dinâmica complementar, eles são, ao mesmo tempo, sujeitos e objetos.

Representam indivíduos que não confiam em seus próprios recursos para se realizarem.

Devido à atração que sentem um pelo outro, estabelece-se uma relação entre perseguidor e perseguido. Fazer uma analogia do vampiro e vítima com as relações em que prevalece esta dinâmica complementar e corrosiva é buscar um entendimento de complexos constelados. O exercício do poder de um e a submissão do outro impedem que se vejam e se apropriem de seus próprios recursos para trilharem o caminho da individuação. Von Franz (2001) fez uma correlação entre o vampiro e o complexo que atua negativamente em nosso psiquismo:

É por isso que vampiros e Dráculas chupam sangue. O sangue é a psique emocional e ativa em nós, a psique afetiva. Depois de sugadas pelo vampiro, as pessoas ficam sem atividade alguma. Elas simplesmente caem em sonhos passivos, nos quais buscam realizar seus desejos. Na verdade, é isso o que caracteriza a maioria dos complexos negativos ou dissociados. Se rejeitarmos ou dissociarmos algum complexo da nossa psique, esta começa a drenar secretamente nossa energia pelas costas. Aos poucos, ele se transforma naquilo muito bem representado pela imagem do vampiro, algo que ataca durante a noite e chupa nosso sangue. A pessoa simplesmente não percebe o que está acontecendo com ela (p. 101).

As projeções e os complexos autônomos revelam os parceiros invisíveis que estão nos palcos dos relacionamentos. Destaca-se, aqui, uma colocação de Jung (1973, p.99): “onde reina o amor não existe vontade de poder; e quando a vontade de poder predomina, falta o amor. Um não passa da sombra do outro.”

Assim, a partir da leitura desses e outros estudos citados nesta Introdução nota-se que simbolicamente, a figura do vampiro pode representar o sujeito contemporâneo e seus dilemas frente a seus relacionamentos amorosos, pois retrata, entre outros fatores, muitas das dificuldades entre casais e o comportamento de homens frente ao vínculo amoroso. Constituindo-se, assim, um tema relevante a ser pesquisado na abordagem da Psicologia Analítica.

Algumas questões foram levantadas neste trabalho, entre elas: como: o que estaria o vampiro representando simbolicamente na masculinidade? As transformações ocorridas no personagem vampiro e seus relacionamentos amorosos encontram um paralelismo com as transformações do relacionamento amoroso na contemporaneidade? Os sentimentos e comportamentos contraditórios, porém muitas vezes interdependentes presentes em filmes protagonizados por vampiros tais como: atração/medo; dominação/submissão; onipotência/impotência

apontam para algum modo de se vincular também presente em relações interpessoais estabelecidas entre casais na vida real? O que expressa a quebra da dicotomia bem x mal em filmes que trazem o personagem vampiro revestido de valores humanos e éticos, recusando-se a morder suas vítimas, por mais que ela lhe implore apaixonadamente para fazê-lo?

Esta tese representa uma tentativa de aprofundamento dessas questões, visto que ao longo do tempo, o personagem vampiro tornou-se um tema recorrente na literatura e no cinema, mobilizando inúmeros leitores e exercendo um fascínio significativo no público frequentador das salas de cinema. Por outro lado, a lenda do vampiro foi e é objeto de estudo de vários autores em diferentes áreas dos saberes, em especial da Psicologia, da Antropologia e da Sociologia, indicando que as análises sobre o tema ainda não se esgotaram, bem como a existência de hiatos de investigação a serem preenchidos.

Trata-se de uma pesquisa qualitativa organizada nos seguintes capítulos:

1. Objetivo - apresenta tanto o objetivo geral quanto o específico;
2. Método - descreve o método empregado na sistematização dos dados a fim de atender os objetivos propostos;
3. Vampiros: a criação da lenda e o surgimento do mito - refere-se a algumas representações da lenda e do mito do vampiro em diferentes momentos históricos;
4. Vampiros no cinema e influências literárias nas representações cinematográficas - traz importantes referências cinematográficas e literárias com o personagem vampiro;
5. O Bem e o Mal: contribuições da Psicologia Analítica - refere-se às contribuições para a temática do bem e do mal postuladas por Jung e junguianos;
6. Considerações sobre relacionamento amoroso - apresenta algumas concepções e aspectos relevantes para o aprofundamento da discussão sobre o relacionamento amoroso heterossexual, a partir de estudos e referenciais teóricos baseados na Psicologia Analítica, além de pesquisas relacionadas ao assunto;
7. A fórmula de Stoker - elucida quanto à história original “Drácula”, de Bram Stoker, dando-lhe uma perspectiva a respeito de sua criação e dos seus personagens principais, visto que metade dos filmes referidos neste trabalho foram inspirados nesta obra;
8. Descrição dos filmes - traz o enredo, panorama e construção fílmica das obras cinematográficas escolhidas;

9. Resultados - traz as informações obtidas por meio de quadros construídos segundo as categorias descritas no método, sendo que cada uma delas compreende subcategorias.

10. Análise – que analisa os resultados obtidos no levantamento dos filmes selecionados sob a perspectiva da psicologia junguiana.

Ao final será apresentada a Discussão (capítulo 11) sobre este estudo, seguida pelas Considerações finais.

1. OBJETIVO

Este estudo tem por objetivo geral identificar e analisar as transformações ocorridas na figura do vampiro e de seus relacionamentos amorosos em filmes norte-americanos e europeus produzidos no período de 1922 a 2012.

Além disso, tem por objetivo específico refletir sobre as transformações ocorridas na masculinidade e no relacionamento amoroso na contemporaneidade.

2. MÉTODO

Foi realizada uma pesquisa qualitativa, a qual, segundo Penna (2003), atende às investigações sobre as necessidades humanas e sociais, posto que objetiva a compreensão e a interpretação dos fenômenos psíquicos em profundidade.

Para Canzonieri (2010), a pesquisa qualitativa busca entender o contexto em que ocorrem os fenômenos, intensificando o estudo sobre o homem como indivíduo ou membro de um grupo ou sociedade, em níveis profundos: “É a busca da compreensão de como ocorrem os fenômenos. Preocupa-se em compreender e se refere ao mundo dos significados e do simbolismo” (*id. ibid.* p.38). A autora pontua dois pilares da modalidade qualitativa:

1. esta metodologia trata principalmente de significados e processos, e não de medidas, sendo os resultados apresentados de modo descritivo, explicativo e não numérico;

2. a generalização se torna possível a partir da construção do conhecimento, permite a construção do pensamento e a reflexão sobre os dados encontrados. “O fenômeno pesquisado revela algo que instiga o pesquisador a buscar novos conhecimentos” (*ibid.* p.39).

Creswell (2010) afirma que a investigação qualitativa permite o emprego de diferentes concepções filosóficas; estratégias de investigação; métodos de coleta, análise e interpretação dos dados. Alves-Mazzotti e Gewandsznajder (1998) pontuam que, tecnicamente, as pesquisas qualitativas têm características multimetodológicas, ou seja, valem-se de uma grande variedade de procedimentos e instrumentos de coleta de dados, em que os mais comuns são: observação, entrevista e análise de documentos.

Em virtude dos objetivos propostos, esta pesquisa qualitativa teve como instrumento de investigação os filmes de longa-metragem sobre vampiros citados adiante (p.11). Rose (2002) propõe uma metodologia para investigação em meio audiovisual. A autora aponta que o primeiro passo no processo de análise de materiais audiovisuais consiste em fazer-se uma ampla varredura do que é apresentado a fim de selecionar os tópicos de interesse. Em um segundo momento, faz-se necessário transcrever os dados por meio de uma análise cuidadosa. Como não é possível descrever tudo o que se apresenta nos filmes, o que orientou o

presente processo seletivo foi a abordagem psicológica em que o estudo se baseou, bem como em seu objetivo.

A abordagem que norteou esta pesquisa é a da Psicologia Analítica, também conhecida como junguiana, pois esta considera a investigação dos processos conscientes e inconscientes presentes. Além disso, trata de conceitos que serão fundamentais para a realização deste estudo como: arquétipo, símbolo, *sombra*, individuação e complexo. Vale ressaltar que as referências teóricas da Psicologia Analítica orientarão a organização do material levantado, tendo em vista a complexidade do objeto de estudo. Entretanto, no desenvolvimento da pesquisa, outras referências da área da Psicologia foram acrescentadas, visando enriquecer a discussão sobre o tema.

Houve levantamento bibliográfico sobre a produção acadêmica disponível relativa ao tema, a fim de identificar referências que pudessem servir de aporte teórico para a realização do trabalho, situar e analisar o personagem vampiro nos contextos histórico e cultural em produções cinematográficas. Consultaram-se bases de dados como SCIELO, PSICOINFO, PUBMED, Google acadêmico e DEDALUS, utilizando as palavras-chave: vampiro, psicologia, relacionamento amoroso, psicologia junguiana, psicologia analítica, cinema, filmes, *sombra*, arquétipo, entre outras.

O levantamento foi complementado por obras clássicas e publicações recentes que pudessem oferecer subsídios ao estudo proposto. Priorizou-se, portanto, artigos e obras que tinham relevância para a pesquisa. Foram utilizadas as seguintes obras consideradas como prioritárias: Jung (Obras Completas, 1912 - 1961); Auerbach (1995); Corso e Corso (2006) Dougherty (1998); Golz (2002); Lecouteux (2005); Melton (2003); Oliveira (2007); Von Franz (2001), Williamson (2011) entre outros.

2.1. Procedimento de análise

A fim de alcançar os objetivos desta pesquisa, foram realizados os procedimentos descritos a seguir:

2.1.1. Seleção do material para a análise

Esta seção corresponde à primeira fase do procedimento de análise de conteúdo proposto por Bardin (2009), que é composta pelas etapas:

2.1.1.1. Pré-análise;

2.1.1.2. Descrição analítica e

2.1.1.3. Interpretação referencial.

2.1.1.1. A pré-análise compreendeu a organização do material, dentro do campo a ser pesquisado. Primeiramente, houve um levantamento da filmografia cujo enredo incluía o personagem vampiro, observando os seguintes critérios:

- a) vampiros como protagonistas;
- b) lendas relacionadas ao vampirismo;
- c) relacionamento amoroso entre vampiros e mulheres eleitas como objeto de desejo e/ou afeto;
- d) alta comercialização da produção cinematográfica;
- e) período de produção de 1922 a 2012 (européia e norte-americana).

Com base nos referidos critérios, os filmes selecionados foram:

- *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, 1922;
- *Drácula*, 1931;
- *Horror of Drácula*, 1958;
- *Nosferatu, o vampiro da noite*, 1979;
- *Drácula de Bram Stoker*, 1992;
- *Saga Crepúsculo*, de 2008 a 2012, composta por 5 filmes: (1) *Crepúsculo*, 2008; (2) *Lua Nova*, 2009; (3) *Eclipse*, 2010; (4) *Amanhecer - parte 1*, 2011 e (5) *Amanhecer - parte 2*, 2012.

2.1.1.2. A descrição analítica referiu-se ao estudo aprofundado do material levantado na pré-análise orientado pelo referencial teórico proposto. Nesta etapa foram realizadas: a descrição dos filmes selecionados e as categorias, que tanto emergiram da observação dos filmes referidos quanto se deram a partir de conceitos junguianos. Estas compreenderam:

I- Caracterização do vampiro. Dividida nos seguintes itens:

- a) personalidade;
- b) aparência física;
- c) indumentária;

- d) atividades;
- e) capacidade especial;
- f) representação.

Estes itens tiveram por intuito auxiliar na compreensão de aspectos que caracterizam o vampiro, ou seja, como ele foi representado nos filmes selecionados a fim de verificar prováveis mudanças ocorridas no decorrer das obras cinematográficas citadas.

II- Caracterização da mulher desejada. Dividida em:

- a) personalidade;
- b) aparência física;
- c) indumentária;
- d) atividades;
- e) capacidade especial;
- f) representação.

O intuito foi verificar possíveis modificações nos aspectos das mulheres eleitas pelo vampiro como objeto de desejo e/ou afeto nos filmes escolhidos.

III- Caracterização do antagonista. Nesta categoria encontram-se os seguintes itens:

- a) personalidade;
- b) aparência física;
- c) indumentária;
- d) atividades;
- d) conflagração com o vampiro.

Foram identificadas e analisadas características dos personagens que antagonizam com o vampiro, visto que eles possuem atributos aceitos e valorizados pela consciência coletiva, ou seja, de acordo com um conjunto de normas e crenças comuns a membros de uma mesma sociedade que formam um sistema determinado (DURKHEIM, [1893], 2004), sendo que tais atributos conflitam muitas vezes com a criatura vampírica.

IV- Relação entre o vampiro e a mulher desejada. Onde se encontram os itens:

- a) primeiro encontro;

- b) como se relacionam;
- c) sentimentos envolvidos;
- d) desfecho.

Procurou-se descrever o tipo de relacionamento existente entre eles na trama. Analisaram-se mudanças nas atitudes de um para com o outro nos filmes eleitos, bem como sentimentos envolvidos como: medo, aversão, fascínio, empatia, desejo, amor, entre outros. Buscou-se verificar a importância ou não que tais mulheres tiveram na transformação da conduta dos personagens vampiros.

V- Outros personagens influentes. Foram citados:

- a) nome;
- b) atuação.

Esta última categoria teve por finalidade citar personagens que auxiliaram, influenciaram ou combateram os vampiros em suas trajetórias nas películas citadas.

2.1.1.3. A interpretação referencial consistiu no aprofundamento dos resultados obtidos na etapa anterior, culminando em interpretações inferenciais descritas nos capítulos Análise e Discussão. É o momento onde se utilizou a intuição, a reflexão e a crítica tal como proposto por Bardin (*ibid.*) a fim de alcançar os objetivos mencionados deste estudo.

3. VAMPIROS: A CRIAÇÃO DA LENDA E O SURGIMENTO DO MITO

Considerados como mortos que saem de seus túmulos após o pôr do Sol para sugar sangue dos vivos, os vampiros derivam de crenças que já faziam parte da cultura de muitos povos da Antiguidade, como babilônios, hebreus, mesopotâmios, gregos, romanos, maias, astecas, entre outros. Entretanto, naquela época, o termo que designa tais criaturas nem sequer havia sido criado. Além disso, os vampiros não precisavam necessariamente morrer para adquirir poderes sobrenaturais e nem dependiam do sangue humano para sobreviver (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009).

Com diferenças muito particulares, em diversas culturas que vão da Grécia ao Brasil, existe a lendária menção de uma criatura aterrorizante e vivente nas sombras. De acordo com Melton (2003), o vampiro adquiriu características distintas que precisam ser levadas em consideração em relação a cada contexto ambiental em que aparece.

Moreira (2001) afirma que nenhum personagem monstruoso se faz tão presente quanto o vampiro. Segundo o autor, podemos encontrá-lo em todas as culturas, sendo verdadeiramente universal. Aponta que em muitos povos podem ser encontradas histórias de uma entidade sobrenatural que se alimenta de sangue e é considerada maldita.

Há diferentes versões sobre a origem dos vampiros e, em todas elas, há uma combinação entre fatos históricos e credices regionais. Este capítulo trata de algumas representações da lenda e do mito do vampiro em diferentes momentos históricos, desde a Grécia Antiga até a contemporaneidade.

3.1. Grécia Antiga

Advêm da Grécia Antiga (de 1100 a.C. a 146 a.C.) as primeiras lendas associadas à figura do vampiro. Sua origem é indeterminada e atribuída a causas divinas.

Durante as guerras helênicas, os exércitos combatiam sob os cuidados de um deus da mitologia grega, escolhido pelos combatentes de acordo com suas características e objetivos na batalha. Também se acreditava na ação das forças divinas universais, que não escolhiam um lado como preferência. Havia a figura de três irmãos que determinavam o destino tanto dos deuses quanto dos seres

humanos. Elas eram responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos.

Conta o mito que, as *moiras* como eram chamadas essas três irmãs, utilizavam a roda da fortuna para tecer os fios da vida das criaturas. Os giros que a roda realizava posicionavam o fio da vida de um indivíduo no topo ou na parte inferior, determinando assim os períodos de boa ou má sorte das criaturas. Cada ser humano tinha sua *moira*, ou seja, sua parcela de felicidade e desventura na vida (MOREIRA, 2001).

Segundo Brandão (2002) os nomes das *moiras* estão associados à sua função cósmica na vida e na morte dos seres humanos. O autor cita que *Cloto* (do grego *klotein*, fiar), a mais jovem, representada na maioria das vezes na figura de uma criança é a fiandeira por excelência, ligada ao nascimento e a infância. Ela é responsável por tecer o fio da vida e atua nos nascimentos e partos. Já *Láquesis* (do grego *lankhánein*, sortear), com a aparência de uma bela mulher, enrola o fio da vida e sorteia o nome dos que devem perecer. *Átropos*, (do grego *átropos*, afastar) a idosa, é a responsável por cortar o fio da vida, determinando, por conseguinte, quando se deve morrer.

Associadas às *moiras* vêm as *erínias*, deusas encarregadas de castigar aqueles que cometem crimes, abusos, violência e, especialmente, delitos de sangue (*id.ibid.*). Conforme Moreira (*op.cit.*), elas eram terríveis, sendo seu nome associado às *Fúrias* da mitologia romana. Tinham o poder de interferir na vida dos homens. Cruéis e sanguinárias, elas são ícones da violência e da vingança pessoal.

Por último, temos as *queres* (da raiz grega *Ker*, que significa devastar, e de *keraindzein*, arruinar, destruir). Simbolizam o destino cruel, fatal, ao qual é impossível escapar. Eram agentes de *Tânatos*, a Morte, trazendo a morte violenta aos mortais. Sob o aspecto de monstros imbatíveis, despedaçavam os cadáveres e lhes bebiam o sangue. Frequentemente eram representadas em cenas de lutas e em momentos de grande violência. No mito grego, confundiam-se ora com as *moiras*, ora com as *erínias*. Estavam destinadas a cada ser humano e, nesse sentido, são emanações das *moiras*, como executoras do que foi fiado (BRANDÃO, *op.cit.*). Nas artes, eram representadas em aspecto horrendo, com grandes caninos e unhas aduncas, tais como os vampiros na acepção moderna.

Moiras, *erínias* e *queres* são representações mitológicas da ação divina sobre a vida dos seres humanos. Nesse contexto, as *queres* são as que mais se

aproximam da concepção do vampiro, por destruírem a vida e consumirem sangue. Entretanto, destaca-se que na concepção mítica são consideradas como agentes dos deuses.

Outra figura mitológica associada ao vampiro é a Lâmia (do grego *Lâmia*, que significa sugar, tragar, devorar). Chevalier e Gheerbrant (2009) citam que Zeus se envolveu com a princesa Lâmia, da Líbia. Os autores contam que, inicialmente, ela era dotada de grande beleza, o que despertou o amor do deus do Olímpo, o qual passou a manter com a princesa um relacionamento. Irada, a esposa de Zeus, a deusa Hera, resolveu se vingar da amante do marido. Então, sequestrou e matou todos os filhos gerados por eles. Desesperada, Lâmia se recolheu em uma caverna solitária e resolveu igualmente se vingar, mas não de Hera, e sim da raça humana. Sua retaliação consistiria em roubar os bebês das mães mortais e lhes sugar a vida. Segundo os autores, ela tornou-se gorda, com os membros grossos, imunda e sexualmente insaciável.

Karg (2009) acrescenta que, em lendas posteriores, Lâmia se transforma em um ser sobrenatural que tinha o dorso superior em forma de mulher e o dorso inferior no formato de uma serpente. A autora ainda afirma que essas criaturas foram chamadas de *lamiai* e eram conhecidas por sugar o sangue das crianças, mudar de aparência e seduzir rapazes, levando-os à ruína ou à morte.

Neste mito, algumas semelhanças com a imagem do vampiro atual podem ser notadas: viver na obscuridade (habitar uma caverna solitária), perseguir vítimas em potencial e retirar-lhes a vida.

Associado à ação dos deuses, ora como uma força inevitável e agente do destino sobre os homens, ora como uma espécie de monstro vingativo, eis as primeiras referências que contribuíram para a disseminação e desenvolvimento de histórias, mitos e lendas sobre o vampiro.

3.2. Idade Média

Historicamente, foi na Europa Medieval, em meados do século XII, principalmente, na Rússia, Romênia, Polônia, Eslováquia e Hungria que a lenda dos mortos-vivos se difundiu em demasia (OLIVEIRA, 2007). Entretanto, há referências sobre vampiros datadas a partir dos séculos VIII e IX advindas de conflitos entre pagãos e cristãos.

Mitos eslavos sobre os sanguessugas se originaram especialmente na região da Romênia. Eles eram chamados de *strigoi*, palavra baseada no termo romano *strix*- aquele que pia como uma coruja-, que abrange o significado de demônio, bruxa ou espírito maligno que atacava as crianças ao anoitecer. Além desse termo, os romenos usavam *vircolac* – uma variação da palavra grega *vrykolakas* – ao se referirem a uma criatura mitológica parecida com um lobo que devorava o Sol e a Lua, bem como uma pessoa que periodicamente se transformava em diversos animais, como porcos ou cachorros (TECCHIO, 2013).

Tecchio (*ibid.*) aponta que algumas das mais significativas crenças vampírescas surgiram na Romênia. Os romenos acreditavam que se tornavam vampiras crianças provenientes de um nascimento fora do casamento ou aquelas que morriam sem receber o batismo. Mulheres grávidas que não ingerissem sal e que fossem vistas por um vampiro poderiam gerar uma criança vampira. O sétimo filho do mesmo sexo numa família tenderia a nascer com um rabo e se tornar um vampiro. Mas qualquer pessoa poderia se transformar em uma criatura vampíresca caso fosse mordida por um sanguessuga. Outros candidatos em potencial a mortos-vivos seriam aqueles com histórico pregresso de bruxaria e suicídio, ou um cadáver sobre o qual um gato tivesse pulado.

Moreira (2001) menciona que nessa época (entre os séculos V e XIV), contrapondo-se a uma pequena parcela de nobres que vivia em castelos cercados de luxo, a miséria imperava para grande parte da população. Nesse período, a peste negra também atingia a Europa. Nas ruas predominavam a violência, o vandalismo e a superstição. O autor aponta a grande influência da Igreja sobre a vida das pessoas. Assinala que os princípios cristãos eram empregados com rigor pelos agentes religiosos, sendo recorrentes as perseguições aos considerados como destoantes dos preceitos do clero. Destaca que muitos foram torturados, tiveram membros decepados ou foram queimados vivos por serem considerados hereges, infiéis e/ou bruxos enviados pelo demônio.

Em meio a esse cenário, algumas situações marcantes envolvendo doenças e estilos de vida foram fundamentais para a disseminação da lenda do vampiro. Nas aldeias da Europa Central da Idade Média, as pessoas buscavam explicações para as diversas enfermidades que as afetavam, bem como para outras situações que saíam da norma. Entre elas estariam:

1. as epidemias letais – era muito comum atribuir à ação de vampiros mortes em massa ocasionadas por raiva, cólera ou peste bubônica, visto que os portadores da peste tinham sangramentos pela boca e as vítimas da raiva manifestavam hipersensibilidade à luz solar;
2. palidez excessiva – pessoas que apresentavam porfiria eram habitualmente confundidas com vampiros, pois suas bocas e dentes eram avermelhados, sofriam delírios, produziam muitos pêlos, suas salivas e urinas tinham um tom avermelhado e eram hipersensíveis à luz solar. Como, não saíam durante o dia, possuíam a pele muito pálida, característica que reforçava a crença de que eram sugadoras de sangue;
3. corpos preservados – como era desconhecido o processo de decomposição de cadáveres, o morto era considerado um vampiro caso um caixão fosse aberto e o corpo estivesse mais conservado do que o comum, fato que poderia ocorrer dependendo da temperatura, umidade e tipo de solo;
4. ventre e unhas crescidas – devido ao refluxo da pele, as unhas e os cabelos dos mortos pareciam continuar crescendo, bem como a região da barriga poderia estar inchada devido às bactérias presentes na cavidade abdominal. Nesse caso, acreditava-se que esses elementos provavam que o indivíduo saía da tumba para se alimentar à noite;
5. sangue maléfico – o cadáver que apresentasse sangue no nariz e na boca também era considerado um morto-vivo. O que não se sabia naquela época é que este é um processo normal já que, durante o processo de decomposição corpóreo, sangue e outros fluidos podem ser expelidos pelas cavidades;
6. corpos retorcidos – em virtude da falta de conhecimentos médicos, algumas pessoas eram enterradas vivas, tal qual os portadores de catalepsia, que imobilizava seus corpos. Esses enfermos tentavam sair do túmulo quando readquiriam seus movimentos. Como não conseguiam, seus corpos ficavam retorcidos e com uma expressão de pavor nos rostos. Por isso, eram considerados vampiros em seus povoados (KARG, 2009).

Nesses vilarejos havia também a crença de que os mortos poderiam retornar para levar aqueles que lhes eram próximos, atacando cônjuges, familiares e conhecidos da aldeia por quem nutriam algum sentimento fosse este positivo ou negativo. Os sinais de ataques de vampiro incluíam pesadelos, aparições de mortos e a morte de algum parente ou pessoa à qual o falecido estava ligado, por alguma doença, em especial a tuberculose (SPENCE, 2003).

Em uma época onde reinava a palavra religiosa de modo brutal, tudo ou todo aquele que se desviasse da norma reinante era temido, odiado e perseguido como sinônimo de diabólico. Diante disso, boatos de que os mortos voltavam de seus túmulos para aterrorizar aqueles que os condenaram ganharam força e foi instituído o toque de recolher a partir de um determinado horário. Qualquer um que fosse visto andando pelas ruas à noite era associado a algo demoníaco, e como tal era tratado. Formaram-se grupos com o intuito de perseguir as almas e criaturas consideradas endemoniadas. Surgem assim as histórias que inspirariam as lendas vampíricas (MOREIRA, 2001).

Outro aspecto citado por Moreira (*ibid.*) que pode ter influenciado as lendas vampíricas foi à considerável diferença social existente entre a população e a nobreza. Considerados superiores tanto pela vida luxuosa quanto pela constituição corpórea mais abastada visto que não exerciam o trabalho físico, os nobres eram igualmente hostilizados e temidos. Poucos eram respeitados e adorados pelo povo. Desta maneira, o autor salienta que a superstição a respeito da força sobrenatural de seres envoltos pela riqueza, jovialidade e beleza foi agregada às histórias vampírescas.

Do período medieval, herda-se a concepção de vampiro vinculada a forças sobrenaturais, à juventude, à abundância material e à beleza. Observa-se também que, provavelmente, a aversão dos vampiros aos artefatos sagrados do cristianismo (cruz, água benta, hóstia sagrada e fogo purificador), bem como o fato de eles não conseguirem entrar em igrejas ou em templos religiosos mencionados em narrativas e produções audiovisuais advêm desta época. A ideia que subsidia o uso de objetos, utensílios e elementos ligados ao cristianismo como armas contra o vampiro é o de purificação daquilo que foi contaminado pelo Mal.

3.3. Renascimento

Entre o final do século XIV e meados do século XVI, a humanidade passa a priorizar o conhecimento racional e a lógica. Ao contrário do período anterior, quando tudo aquilo que era considerado diferente e estranho era perseguido, torturado e morto, a Renascença buscava uma explicação plausível e aceitável pelas Ciências que surgiam, tais como a Medicina, a Biologia, a Antropologia e a Química, entre outras (MOREIRA, 2001).

Em meio a essa mentalidade predominante, os relatos sobre vampiros foram averiguados. Moreira (*ibid.*) afirma que, com base nas descrições obtidas, chegou-se ao esboço da criatura em questão: esta seria dotada de uma força descomunal, incrível agilidade e resistência sobre-humana. Vivia de modo recluso em meio à natureza selvagem como um animal que agiria a partir de seus instintos básicos de sobrevivência, alimentando-se como um lobo. Durante o dia escondia-se, a fim de não ser identificada como uma criatura sobrenatural, devido aos seus caninos afiados e aos seus músculos desenvolvidos.

O autor ainda menciona que nessa época muitos túmulos foram exumados e cadáveres estudados a fim de se encontrar alguma evidência da existência dos vampiros, mas nada foi comprovado. Todos os atributos descritos foram explicados, seja por uma compreensão mais ampliada das enfermidades, seja pelo entendimento de que algumas habilidades físicas e psíquicas são mais aprimoradas em determinados indivíduos, como, por exemplo, a intuição, que é uma função psicológica mais desenvolvida para alguns. Até esse período, pessoas mais intuitivas eram consideradas como portadoras de poderes mentais.

Entretanto, toda a lógica renascentista não foi suficiente para acabar com as crenças supersticiosas existentes a respeito do vampirismo e, desse modo, as histórias sobre esses sanguessugas continuaram a ser disseminadas, principalmente no leste europeu, Alemanha, Reino Unido e Império Austro-Húngaro (SILVA, 2010).

Apesar dos poucos registros sobre fenômenos ligados ao vampirismo, uma vez que tudo era explicado de modo científico ou ao que mais se aproximava disto, entre esses documentos encontra-se a verídica história de uma interessante e sádica figura: a Condessa húngara Erzsébet Bathory (também citada como Elizabeth Bathory), que viveu entre 1560 e 1614. Devido a seus feitos ela é considerada a primeira vampira histórica. A Condessa acreditava que obteria a juventude e a

beleza eternas banhando-se em sangue, ou mesmo bebendo-o. Devido a esta crença, torturou e matou centenas de jovens, em sua grande maioria mulheres virgens. Em 1611, ela foi processada e condenada por seus crimes, sendo presa em um pequeno cômodo do castelo de Csejthe até a sua morte (TECCHIO, 2013).

3.4. Iluminismo

No período conhecido como Século das Luzes (final do século XVII à primeira metade do século XVIII), as narrativas sobre os vampiros circulavam na Europa na forma oral, como parte do folclore das principais regiões do leste europeu; Alemanha, Reino Unido e Império Austro-Húngaro. Devido à popularização dessas histórias por meio de boletins e folhetos, até mesmo pensadores renomados como Voltaire e Rousseau se debruçaram sobre o tema, visando desfazer o que eles consideravam crenças supersticiosas incompatíveis com o Iluminismo (SILVA, 2010).

Para Silva (ibid.), devido à proximidade geográfica e cultural com o leste europeu, a Alemanha foi o primeiro país a buscar uma explicação para o fenômeno do vampiro. O autor cita que *De Masticatione Mortuorum in Tumulus Líber* (1728), de Michael Ranft, e *Dissertatio Physica de Cadaveribus Sanguisugis* (1732), de Johannes Christianus Stock abordaram a questão sob um prisma teológico. Ressalta o autor que o primeiro trata da impossibilidade dos vampiros assumirem uma forma física tangível para atacarem os humanos, enquanto o segundo indica o demônio como fonte dos sonhos com os mortos-vivos. Neste cenário, dirigentes austríacos designaram uma comissão científica liderada pelo cirurgião Johannes Fluchinger, do Regimento de Campo da Infantaria Austríaca, para investigar as histórias envolvendo o vampirismo.

Silva (*op.cit.*) se refere a importantes resultados advindos dessa iniciativa. A obra *Visum et Repertum* (1732), por exemplo, conta que dezessete habitantes da região da Medvegia, na Sérvia, teriam morrido em 1731 em um curto espaço de tempo em decorrência dos ataques de um vampiro chamado Arnold Paole, o qual fora um soldado até o momento de sua morte. Segundo relatos, quando vivo, ele havia sido atacado por um vampiro na Grécia e, após sua morte, retornara como um morto-vivo, a fim de molestar as pessoas da sua vila. Ao desenterrarem o corpo do ex-soldado, os moradores da região encontram as evidências físicas de vampirismo

já reportadas neste capítulo, tais como conservação do corpo, crescimento de unhas e cabelos e presença de sangue no canto da boca.

A publicação fez tanto sucesso que outros pesquisadores e teólogos da época leram a obra, realizando, após o término da leitura, críticas veementes a ela. O francês Jean-Baptiste de Boyer, conhecido como Marquês d'Argens em suas cartas denominadas de *Lettres Juives* (1736), e o italiano Monsenhor Giuseppe Davanzati, o arcebispo da cidade de Trani e autor do manuscrito *Dissertazione sopra i Vampiri* (1744) atribuíram os casos de vampiros do leste europeu como produto de mentes ignorantes e supersticiosas. No entanto, as duas obras foram suplantadas pelo trabalho *Dissertations sur les Apparitions des Anges, des Démons e des Esprits, et sur les revenants, et Vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie, et de Silésie* (1746), de Dom Augustin Calmet, um acadêmico católico francês e o mais famoso vampirologista do início do século XVIII. A intenção de Calmet foi realizar uma análise racional do tema. Contudo, em virtude da profusão de detalhes recolhidos de várias fontes e da incapacidade de refutar completamente o fenômeno analisado, o acadêmico não conseguiu contestar de maneira decisiva e taxativa a existência dos vampiros (KARG, 2009; SILVA, 2010).

A dedicação ao assunto culminou por incentivar o fascínio por estas criaturas, capturando a atenção de poetas e escritores europeus. Data dessa época a primeira aparição vampírica da Literatura sob forma de poema: *The Vampires* (1748), de Heinrich August Ossenfelder. Outras obras escritas na época foram: *Leonore*, de Gottfried August Burger (1773), e em 1797, *Die Braut Von Corinth* (A Noiva Corinto) de Johan Wolfgang Von Goethe. A obra de Goethe é o primeiro poema a enfatizar o elemento sexual do vampiro, que no caso é uma vampira: a jovem virgem Filinon que retorna do mundo dos mortos para desfrutar dos prazeres sexuais que não teve em vida. A partir deste ponto, o vampiro ganha status de um ser sedutor, sociável e sexualmente inquieto (MOREIRA, 2001; SILVA, *op.cit.*).

Por meio de debates, tratados, estudos, manuscritos, livros, entre outros mais pensadores e teólogos do século XVIII disseminaram a figura do vampiro, especialmente do leste europeu para o mundo. Por meio da literatura, esta criatura transpôs as fronteiras geográficas e culturais, desembarcando nas grandes metrópoles culturais influenciando, futuramente, as produções cinematográficas que eternizaram o vampiro como lenda.

3.5. Idade Moderna e Contemporânea

Na época que se inicia a partir da Revolução Francesa, em 1789, estendendo-se ao momento atual, como resultado dos ideais românticos e do progresso científico e industrial, os vampiros ganharam nomes e novas características, tais como superpoderes, agilidades físicas, visão aguçada, sentidos desenvolvidos, habilidade de hipnotizar as pessoas, aptidão para se metamorfosearem, anseios existenciais, motivações amorosas para seus atos, entre outras.

Ressalta-se que o romance do escritor irlandês Bram Stoker, *Drácula*, de 1897, é um marco de toda a produção literária sobre vampiros até hoje. Inspirado em uma das mais famosas referências à lenda vampiresca, conta a história do príncipe Vlad Tepes, ou Vlad III, que realmente viveu no século XV (1431-1476).

Vlad III nasceu na Transilvânia, atual Romênia. Assumiu o trono da Valáquia, situada ao sul dos Alpes transilvanianos, aos 28 anos. Segundo os historiadores, reinou de forma cruel e impiedosa. Para se defender dos inimigos, matou mais de 40 mil turco-otomanos, sendo que a maioria deles foi empalada quando vivos, ou seja, com uma estaca que era introduzida no ânus e transpassada até o tórax, fazendo com que ficassem agonizando por várias horas. Por causa disso, recebeu a alcunha de Vlad de Tepes, que em romeno significa “empalador”. Até o presente momento, as causas de sua morte são desconhecidas, mas acredita-se que tenha sido assassinado. O local onde estaria sepultado seu corpo também é desconhecido (BUNSON, 1993).

O termo “Drácula” foi designado a Vlad III ainda em vida e significava “filho dos dragões”, já que seu pai, Vlad Dracul II foi cavaleiro da Ordem de Dragão, irmandade cristã que se propunha a combater os turcos. Destaca-se que a palavra *drac* significa Diabo, o que provavelmente influenciou escritores e cineastas a tornarem “vampiro” e “Drácula” praticamente sinônimos em suas histórias (KARG, 2009).

Desse modo, é a partir de Stoker que Conde Drácula se torna o vampiro mais popular de todos os tempos. No início, o autor chamava-o de Conde Wampyr, mas o personagem foi rebatizado quando o livro estava quase pronto e Stoker tomou conhecimento da história romena (SILVA, 2010).

Outra importante referência contemporânea é Lord Byron, considerado o responsável pela primeira peça de ficção em prosa sobre vampiros ao publicar *The*

Vampires (1819), embora na realidade ela tenha sido escrita por seu médico pessoal, John Polidori. A obra conta uma história enigmática inspirada em seu ilustre paciente. O personagem é Lord Ruthven, um aristocrata bonito e sedutor. Na narrativa, é associada a nobreza à figura do vampiro. Ruthven é considerado o primeiro vampiro da literatura, fazendo muito sucesso nos 80 anos seguintes, até o lançamento de *Drácula*, de Stoker. O personagem criado por Polidori, até hoje, inspira temas para livros e teatro (SILVA, *op.cit.*).

Como consequência, essas produções literárias tornaram-se sinônimo de histórias de vampiros a partir do início do século XX. Todas as obras sobre tal criatura, até o início do século XXI, ainda dialoga com o romance de Bram Stoker e de Polidori, seja por influência direta de algum elemento narrativo ou personagem, seja para se contrapor as suas convenções e propor novas leituras para o universo vampírico.

Conforme Silva (*ibid.*), o clima de alienação e pessimismo vivenciados na Primeira Guerra Mundial foi refletido nas obras vampíricas. Publicados sob esta atmosfera, contos como *Por que o sangue é vida* (1911), de Crawford e *Um episódio da história da catedral* (1919), de Rhodes James, mostram como o vampiro se adaptou a fim de refletir a angústia da sociedade na qual está inserido.

Entretanto, foi no cinema que o vampiro encontrou um novo território para as suas aparições, tornando-se um ícone na contemporaneidade.

3.6. O Vampiro pelo Mundo

Independentemente da influência do leste europeu, os países da Ásia, América Latina e América do Norte desenvolveram suas próprias lendas e histórias sobre vampiros.

Conforme mencionado por Karg (2009) os maias, no México e na Guatemala, acreditavam em um deus morcego que possuía dentes grandes e afiados. Em países do continente africano, especialmente em Gana e Costa do Marfim, *asanbosam* é um ser que tem dentes de aço e vive entre as árvores. Na China, o *kiang shi* é um monstro de olhos vermelhos, pele esverdeada, hálito venenoso e unhas curvas e pontudas, que só pára de atacar quando se joga arroz no chão, cujos grãos são contados um a um por este ser.

A autora também menciona que no Brasil encontram-se lendas relacionadas aos vampiros e a outros seres semelhantes. Contudo, os registros se misturam ao

folclore de várias regiões do país. Na mitologia indígena existe o *Cupendipe*, que apesar de não sugar sangue, possui asas de morcego e sai de sua gruta durante a noite para atacar as pessoas usando um machado.

No Nordeste, há o *Encourado*, um homem que surge a noite, vestindo-se de trajes de couro preto e exalando um odor de sangria. Ele ataca tanto seres humanos quanto animais a fim de lhes sugar o sangue. Tem preferência por pessoas que não frequentam a igreja. Conta a lenda que, nas cidades por onde o *Encourado* passa, os moradores lhe oferecem criminosos, crianças e animais de pequeno porte para sacrifício.

Em Manaus, conta-se a lenda da *Vampira do Amazonas*, que atacava os habitantes, sugando o sangue por meio da jugular e deixando marcas de dentes em suas vítimas. Logo após o ataque, ela se atirava em um rio e se transformava em sereia, desaparecendo na água. Segundo a lenda, a vampira possuía capacidade de se transmutar e apresentar força física descomunal.

Nos Estados Unidos, destaca-se o cenário de *RPG (role-playing game)* criado por Mark Rein-Hagen que influenciou e influencia séries televisivas norte-americanas, tais como *Underworld* e *Trueblood*. Rein-Hagen descreveu em *Vampire: The Masquerade* (1991) a cosmogonia vampírica. Para isso baseou-se em duas figuras bíblicas: *Lilith* e *Caim*.

Lilith, a primeira mulher de *Adão*, deixou-o por não aceitar a submissão. É amaldiçoada por Deus ao mesmo tempo em que o Criador transforma a Terra em um planeta deserto. Quando *Adão* e *Eva* são expulsos do paraíso, ela passa a assombrá-los. (KOLTUV, 1997, p. 104). Já *Caim* é filho de *Adão*. De acordo com a história bíblica, *Caim* mata o irmão *Abel* por inveja, ao acreditar que ele era o preferido de Deus. Por essa razão, foi amaldiçoado pelos Anjos após ter se recusado a expiar sua culpa. Como consequência, foi condenado à solidão e à vida eterna na escuridão. Por ser impedido de ver o fogo e a luz, teve que se manter longe do convívio dos mortais.

Na versão de Rein-Hagen (1991) Deus teria punido *Caim* com uma maldição: vagar pelo mundo alimentando-se de sangue. Eis então o primeiro vampiro. Na sua trajetória ele encontrou *Lilith*, e ambos constituíram uma sociedade vampírica. O autor ainda ressalta que, sendo descendentes destes personagens, os vampiros são rebeldes, briguentos e violentos. Por isso se separaram em linhagens e seitas, combatendo-se sem piedade. Em virtude desta lenda sobre *Lilith* e *Caim* terem sido

amaldiçoadas pelo Divino, seus descendentes possuem aversão aos símbolos sagrados do cristianismo, bem como a impossibilidade de entrarem em igrejas e templos religiosos.

Vale ressaltar que, em alguns países como a Romênia, ainda há suspeitas da existência de vampiros. Em 2003, seis semanas depois da morte de Petre Toma, seu túmulo, localizado no cemitério Marotinu de Sus, foi aberto e, em seguida, sua cabeça foi separada do corpo e seu coração arrancado. Os autores foram seis membros da família de Toma, entre eles um cunhado, a viúva e a neta. Eles afirmaram que, após a morte de Petre, passaram a se sentir fracos e a ter visões noturnas com a sua imagem, a qual se assemelhava a um vampiro. Decidiram, então, aplicar o mesmo ritual macabro que os romenos faziam séculos atrás, quando desconfiavam que alguém era um vampiro, ou seja, arrancaram o coração de Toma e queimaram seu corpo logo depois (KARG, 2009).

Ressalta-se que os vampiros têm um lugar de destaque entre os ciganos. De acordo com Torrigo (2009), entre os ciganos havia a profissão de caçador de vampiros, o *dhampir*. O caçador seria filho de um vampiro. O *mulo* – aquele que está morto – era a forma mais conhecida de vampiro cigano. Descrito como um morto-vivo que atacava durante a noite e retornava à sepultura ao amanhecer, este vampiro realizava maldades, geralmente para um parente que tivesse contribuído com sua morte, como vingança pela não realização correta de sua cerimônia de enterro e, até mesmo, por alguém ter guardado suas posses materiais ao invés de destruí-las como era o costume. Nota-se que em muitos filmes, alguns deles escolhidos neste estudo, os ciganos participam direta ou indiretamente das histórias sobre vampirismo.

Estes foram apenas alguns exemplos de lendas e histórias em diferentes regiões do mundo que contribuíram para a difusão do personagem do vampiro. Desse modo pode-se entender a sua evolução, bem como as suas variações. Seja embasado em superstições, seja em estudos científicos, psicológicos, ou até mesmo como bode expiatório, o vampiro continua exercendo fascínio na imaginação dos seres humanos em diferentes culturas.

A literatura, o cinema, o teatro e as artes em geral dão um parâmetro do interesse do público pelos vampiros. Escritores e diretores de ficção, alguns deles citados no próximo capítulo, basearam suas histórias em riquíssimas lendas, mitologia e narrativas folclóricas.

4. VAMPIROS NO CINEMA E INFLUÊNCIAS LITERÁRIAS NAS REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Cada fenômeno editorial e cinematográfico retrata algo de seu tempo. Considerado uma das figuras mais exploradas pelo cinema clássico de terror, o vampiro, apresentado principalmente como Drácula, protagoniza uma série de filmes desde 1922. Segundo Karg (2009), até o ano de 2012 o personagem figurou em 219 filmes. Suas versões vão de monstros repulsivos a homens dotados de charme e beleza, com direito ainda aos que se mostram cheio de virtudes e pesar pela sua condição.

Entre tantos monstruosos personagens lendários e míticos, o vampiro se destaca pelo seu contínuo sucesso. Tanto os livros quanto os filmes sobre este personagem evocam elementos simbólicos, mobilizam afetos, provocam debates (abuso de poder, sexualidade, morte, etc.) e, mais recentemente, angústias existenciais e dilemas éticos.

O primeiro filme produzido sobre vampiros foi *Vampire of the Coast*, em 1909, na época do cinema mudo, sendo lançado apenas 12 anos após Bram Stoker ter publicado *Drácula*. Contudo, ganharam certa notoriedade os curtas-metragens: *The Vampire* (1913), com Alice Hollister e *The Vampire's Trail*, que ficaram famosos por terem como diretor Robert G. Vignola, de origem italiana (MELTON, 2003).

Na Alemanha foi produzido um dos mais importantes e renomados filmes sobre essas criaturas da noite: *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, do diretor Friedrich Wilhelm Murnau, em 1922. Baseado na obra de Bram Stoker, este clássico de expressionismo alemão traz a atmosfera germânica do pós-guerra refletida no enredo. Melton (*ibid.*) aponta que, devido ao fato da produção não ter conseguido os direitos sobre o texto original de Bram Stoker, houve uma mudança com relação aos nomes dos personagens. Assim, o vampiro central é chamado de Conde Orlok, figura assustadora que representa a própria encarnação do Mal. Conforme Silva (2010) este foi o filme que mais se aproximou do personagem folclórico do leste europeu no que se refere às suas características e representação. O vampiro é apresentado ao público como uma criatura alta, esquelética, com orelhas, nariz e dentes pontiagudos. O protagonista lembra mais um roedor do que um ser humano e não apresenta nenhuma sensualidade.

Ressalta-se que, no final da década de 1970, o diretor Werner Herzog resolveu refilmar esse clássico, sob o nome *Nosferatu – O Vampiro da Noite*, transportando a atmosfera expressionista para um clima mais contemporâneo. Execrado, como afirma Melton (*ibid.*) desde o início de sua empreitada por macular o que era perfeito, Herzog surpreendeu a todos os críticos. O filme levado ao cinema em 1979 foi sucesso de público e, se não superava o original, ao menos fazia juz a ele.

O primeiro filme de relevância produzido nos EUA veio quase uma década depois de *Nosferatu*. Nele, o austero clima entre guerras também se fez presente em *Drácula*, veiculado ao público em 1931. Estrelado pelo húngaro Bela Lugosi, dirigido por Tod Browning, foi considerado a primeira adaptação oficial do livro de Bram Stoker e o primeiro filme sonoro do gênero (MELTON, *ibid.*). Como descreve Karg (2009), Lugosi foi consagrado por representar o tradicional vampiro formal de Stoker: uma figura aristocrática que poderia perfeitamente conviver em sociedade.

Este primeiro longa-metragem deu início a uma série de produções do gênero pela *Universal Pictures*. Ao longo da década de 1930, a *Universal* ficou conhecida como produtora de filmes de monstros. O filme *Frankenstein*, de 1932 e *A múmia*, também de 1932, são exemplos de películas produzidas que trouxeram personagens igualmente monstruosos (*id. ibid.*). Para Silva (2010), este sucesso junto ao público refletiu uma maneira das pessoas extravasarem suas angústias e problemas decorrentes da Grande Depressão Americana daquela década.

No ano seguinte, estréia a produção franco-germânica *Vampyr*, baseada na história de *Carmilla*, uma vampira. A personagem principal do original de Sheridan Le Fanu, do ano de 1872, traz em seu enredo uma bela jovem que dorme até tarde, tem o dom de atravessar paredes, transforma-se em gato e escolhe como vítimas praticamente só jovens mulheres.

Segundo Lecouteux (2005), de 1930 a 1940 foram realizados praticamente um filme por ano sobre vampiros. Em 1943, a Universal lançou *O Filho de Drácula*. Melton (2003) cita que este filme é bastante citado entre os fãs por ter sido o primeiro filme em que Drácula vira morcego diante das telas. O autor também menciona que os filmes *A Casa de Frankenstein*, de 1944 e *A Casa de Drácula*, de 1945 trouxeram o encontro entre três grandes monstros do cinema: Drácula, Lobisomem e Frankenstein.

No final da década de 1950, a produtora britânica *Hammer Films* aproveitou a introdução das cores no cinema e a flexibilização dos códigos morais para ressaltar o elemento sexual do vampiro. Em *Horror of Dracula* (1958) as presas do vampiro aparecem pela primeira vez. Escalado para o papel principal, o inglês Christopher Lee reforçou a representação aristocrática do Conde ao mesmo tempo em que enfatizou o elemento de fascinação e repulsa que as vítimas, principalmente as mulheres, sentiam pelo vampiro. Por ter encarnado o vampiro mais de 17 vezes em sua carreira, maior número de vezes do que qualquer outro ator até o momento, Lee mostrou ao mundo que a sua criatura calculista tinha intelecto, astúcia e apelo sedutor, características que todos os futuros dráculas viriam a demonstrar nas produções subsequentes (SILVA, 2010; KARG, 2009).

Apesar do sucesso, o ator ficou quase uma década sem atuar como vampiro, e, em meados dos anos 60, o diretor Terence Fisher convenceu Lee a retomar ao papel que o consagrou em *Dracula – O Príncipe das Trevas*, de 1966, que tinha como enredo a ressurreição do vampiro. De modo muito competente, Fisher cria em meio a belos cenários, cores vibrantes, elenco talentoso e trilha sonora original um clima assustador, dando vida a um dos Dráculas mais famosos da história do cinema. Durante o filme, Lee não fala uma única palavra e suas aparições totalizam poucos minutos; entretanto, a vivacidade que dá ao personagem através de seus gestos e expressões é considerada tão notável que o ator alcançou fama mundial pela sua atuação.

Na década de 1970, os escritores Chelsea Quinn Yarbro, Frederick Thomas Saberhagen e Anne Rice introduziram novas concepções sobre os vampiros, antecipando o conceito do vampiro épico tão difundido em filmes a partir do século XXI. Em 1978, Yarbro apresentou a primeira obra da sequência *Crônicas de St. Germain*, chamada *Hotel Transilvânia*. A série mostra as aventuras do vampiro St. Germain que tem 3000 anos de idade, modos sofisticados, é imune a muitas armas contra vampiros, pode ter relacionamentos sexuais e consegue manter um senso de humanidade superior. É extremamente consciente da fragilidade da vida humana e faz o possível para respeitar os vivos, ao mesmo tempo em que abomina os males que os seres humanos produzem em si mesmos. Nas palavras da própria Yarbro (1978) St. Germain “dá valor a brevidade da vida humana, em vez de desprezá-la.” O vampiro poético e que valoriza a vida fez tanto sucesso que o vigésimo livro da saga foi publicado em 2008 sob o título *A dangerous climate* (KARG, *ibid.*).

Com praticamente igual destaque junto ao público, Frederick Thomas Saberhagen escreveu *The Dracula Tape* em 1975. Neste romance, o próprio Drácula narra os eventos mostrados na obra de Bram Stoker com base no seu ponto de vista. Em seu relato, o personagem é incompreendido e simpático. Como descreve Silva (2010), o personagem criado por Saberhagen segue a tendência pós-moderna de dar vazão ao discurso do marginalizado e do oprimido. O autor enfatiza que essa nova abordagem a respeito do vampiro foi seguida em outros livros nos quais Drácula se envolveu em diferentes aventuras.

Anne Rice lançou em 1976 seu primeiro livro da renomada série *Crônicas vampírescas*, que inclui *Entrevista com o vampiro*, o qual em 1994, teve sua versão cinematográfica estrelada por Tom Cruise e Brad Pitt. Lestat de Lioncourt é reconhecidamente um dos personagens mais carismáticos e influentes sobre representações contemporâneas do vampiro desde Drácula. O protagonista de Rice é intelectualmente perverso, ávido por conhecimento e possuidor de uma natureza filosófica, a qual tenta conciliar o bem e o mal. Apresenta uma sexualidade ambígua que reflete a concepção de Rice sobre a androginia vampírica. Como tal, ele está além de normas sociais definidas sobre gênero. Antes de Lestat, apenas *Carmilla*, de Le Fanu (1872), havia abordado algo a respeito de uma androginia do ser vampiro (SILVA, *ibid*; KARG, *op.cit.*).

O personagem de Rice teve uma considerável influência sobre os vampiros cinematográficos dos anos 80. Rebeldes, alienados e questionadores, eles podem ser vistos em *Quando chega a escuridão*, de Kathryn Bigelow e em *Os garotos perdidos*, de Joel Schumacher, ambos de 1987 (KARG, *ibid.*).

Na ótica de Silva (*op.cit.*), sob o impacto do surgimento da AIDS, discussões sobre esta e outras doenças sexualmente transmissíveis influenciaram a expressão imagética do vampiro na década de 1990. Historicamente associado a várias enfermidades e distúrbios como a peste bubônica, a anemia, a porfíria, a tuberculose e a catalepsia (como já citado no capítulo anterior), o vampirismo, desde então, passou a ser representado no cinema e na televisão como uma doença adquirida e transmissível. Segundo o autor, ao mesmo tempo se estabeleceu a imagem do vampiro como um ser marginalizado pelo sistema. Filmes como *Blade* (1998) e *Subspecies 4: bloodstorm* (1998) seguem esta vertente. Tal concepção influenciou produções da década seguinte como: *Ultraviolet* (2006) e a série televisiva *True Blood* (2008). Na concepção do pesquisador, até mesmo *Drácula de Bram Stoker*

(1992) que faz uma releitura do romance de Bram Stoker com seu belo apelo visual e erotismo, faz uma ligação entre sangue e doenças venéreas, relacionando sexo com transgressão.

O século XXI traz às telas a adaptação cinematográfica da saga *Crepúsculo* de Stephen Meyer. Inspirado em clássicos da literatura inglesa e na formação religiosa mórmon praticada pela autora, a série, desmembrada em 5 filmes, introduz no seu enredo a busca pela pureza espiritual e o exercício da abstinência sexual. Em uma inversão de papéis, Bella, a protagonista humana, quer se entregar a Edward, o vampiro principal da história, de corpo e, literalmente, alma. Ele resiste por considerar o vampirismo uma abominação. Caso concorde em beber o sangue da moça, ela será sua primeira vítima, e também sua primeira mulher.

A obra de Meyer tem despertado comentários variados no meio literário, pois se por um lado a série renova ao trazer uma espécie de versão moderna de *Romeu e Julieta* associada a uma moral sexual, por outro é acusada de ser estruturada ao redor de clichês narrativos e de ser racista na representação de alguns grupos étnicos como, por exemplo, os indígenas brasileiros.

Enquanto produto histórico-cultural, o vampiro evolui do folclore para a literatura e, desta, para filmes de ficção, tornando-se, assim, um ícone dos tempos modernos. Ao trazer paulatinamente angústias e questões existenciais atreladas a temas como amor e morte, invoca uma imagem especular da nossa sociedade. Em sua trajetória, convenções literárias foram adotadas, alteradas ou abandonadas. Entretanto, diante de todas as alterações, o vampiro continua fazendo sucesso no imaginário popular.

4.1. Outras produções que merecem destaque pela criatividade e/ou sucesso:

- *O Vampiro*, de 1913, dirigido por Robert Vigrola foi realizado quando somente existia o cinema mudo.
- *A Filha de Drácula*, em 1936.
- Na década de 1960, merece ser lembrada a série para televisão: *Família Monstro*.

- *A Dança dos Vampiros*, em 1967, filme do diretor Roman Polanski.
- Na década de 1970, verifica-se uma intensificação de filmes e séries televisivas que abordam o tema: *Count Yorga Vampire*; *Conde Drácula*, uma produção da BBC; a mini-série televisiva *Salem's Lot*; *Nosferatu the Vampire*; *The Vampire Lovers* (baseado em *Carmilla*); *Blood for Dracula*; *Love at First Bite* (filme de comédia).
- *A Condessa Drácula*, em 1971, trata da vida da Condessa Elizabeth Báthory, assassina sádica que viveu entre 1560 e 1614, na região da República Eslovaca.
- *Blácula*, em 1972, traz às telas um príncipe africano que é transformado em um vampiro pelo próprio Drácula. Inadvertidamente, ele é levado para Los Angeles, onde assedia a jovem Tina, a reencarnação de seu antigo amor. Filme de baixo orçamento e considerado de mau gosto, acabou se transformando em um longa interessante que reconta a história original de Stoker de forma inusitada e criativa como descreve Callaris (2012). Segundo o autor, o filme apresenta o primeiro casal gay de vampiros da história do cinema. Uma continuação bastante inferior foi lançada no ano seguinte, *Scream Blacula Scream* (1973).
- *A Hora do Espanto* (1985), foi realizado com o intuito de homenagear os filmes da Hammer. Na história, um jovem descobre que seu vizinho é um sanguessuga noturno. Destaca-se a atuação de Stephen Geoffreys, que criou uma das mortes mais empáticas de todo o cinema, quando, já vampirizado, acaba sendo vítima do personagem principal e seu melhor amigo. O sucesso do filme fez com que o estúdio lançasse a continuação três anos depois do original, *A Hora do Espanto 2*, em 1988.
- *Fome de Viver*, em 1993, com a atriz Catherine Deneuve e o ator David Bowie.

- *Um Drink no Inferno*, de 1996, teve em seu elenco atores como George Clooney, Harvey Keitel, Quentin Tarantino, Juliette Lewis e Salma Hayek. Salma atuou como a vampira Satanica Pandemonium (uma homenagem a um filme de mesmo nome de 1975). O filme conta a história de dois criminosos e seus reféns, que vão parar no bar errado. Sucesso de bilheteria, gerou duas continuações que não obtiveram porém o mesmo êxito: *Um Drink no Inferno 2: Texas Sangrento* (1999) e *Um Drink no Inferno 3: A Filha do Carrasco* (1999).
- *Buffy, the Vampire Slayer*, estreou como um filme em 1992, dando origem à série televisiva que durou sete temporadas, entre 1997 a 2003, fenômeno de audiência em diversos países. Nesta série, a protagonista é inicialmente uma adolescente de 16 anos, que descobre ser uma caça-vampiros. Juntamente ao seu tutor e aliados, ela combate os vampiros até seus 24 anos. Buffy passa por vários desafios e infortúnios em sua trajetória, além de questionamentos e paixões (as quais incluem vampiros).
- O vampiro Lestat, de Anne Rice, volta às telas na produção *A Rainha dos Condenados* (2002). Defendido por um pequeno nicho como um filme que conseguiu transpor o universo de Rice novamente para o cinema, sua direção é considerada negativamente pelos críticos. O resultado foi uma bilheteria morna, que por pouco conseguiu pagar o investimento de 35 milhões de dólares.
- *Eu Sou a Lenda*, em 2007 (filme baseado no romance científico de mesmo nome).
- *Deixa Ela Entrar*, cujo enredo traz uma criança como vampira, é apresentado, em 2008, na versão sueca, e *Deixe-me Entrar*, em 2010, na versão norte-americana. Baseado no livro de John Ajvide Lindqvist, que também escreveu o roteiro para a produção sueca, o filme fala sobre a perda da inocência, a necessidade humana de relacionamento, bullying, homossexualidade, rejeição e dificuldades que a sociedade impõe àquele considerado diferente dos demais.

- *True Blood* foi um seriado de bastante sucesso produzido pelo canal HBO em 2008. Na história, o planeta Terra está passando por uma evolução científica, onde os vampiros deixam de ser monstros lendários para se tornarem cidadãos comuns devido a criação japonesa de sangue sintético, pois, ao consumi-lo, não precisam mais sugar sangue humano. Contudo, os humanos ainda não se sentem totalmente seguros convivendo com os vampiros. Em uma pequena cidade de Lousiana, as pessoas ainda estão formando sua opinião. Sookie, garçonne de um pequena lanchonete, tem o poder de ouvir os pensamentos das pessoas e não vê problemas na integração desses novos membros à sociedade, principalmente quando se trata de Bill Compton, um atraente vampiro de 173 anos de idade. Mas sua opinião oscila à medida que desvenda os mistérios que envolvem a chegada de Bill à sua cidade.
- *The Vampire Diaries*, seriado que estreou nas televisões norte-americanas em 2009 com audiência recorde de 4,9 milhões de pessoas. Baseada na série de livros de mesmo nome escrita por Lane Jane Smith, traz em seu enredo a história de Damon e Stefan Salvatore que são transformados em vampiros por Katherine, no século XIX. Um século e meio depois eles conhecem uma jovem parecidíssima com Katherine, a bela estudante Elena. Quando o semestre começa, ela fica fascinada por Stefan Salvatore. Enquanto ele luta para viver em paz com os humanos, seu irmão Damon é a personificação da violência e brutalidade. Ambos se apaixonam por ela, dando origem a conflitos, tramas e mistérios sobrenaturais.
- No Brasil, algumas novelas tratam do tema: *Drácula – Uma História de Amor*, em 1980; *Vamp*, em 1991; *O Beijo do Vampiro*, em 2002; trilogia *Caminhos do Coração*, entre 2007 e 2009 (KARG, 2009; MELTON, 2003; LECOUTEUX, 2005).

Compartilha-se da concepção proposta por Williamson (2011) de que a representação do vampiro tornou-se mais simpática e menos amedrontadora durante o século XX (e, acrescenta-se a este estudo, o século XXI), despertando outras reações emocionais ao gênero vampiresco, entre elas a empatia e a identificação do público com os personagens.

As mutabilidades do vampiro têm sido identificadas por muitos críticos e estudiosos da literatura e do cinema, tais como: Silver e Ursini (1975); Pirie (1977); Senf (1987); Carter (1988); Gelder (1994); Auerbach (1995); Botting (1996); Punter (1996); Skal (1996); Gordon e Hollinger (1997); Holte (1997); Williamson (2011), entre outros. Além dos teóricos que consideram que o vampiro traz à tona angústias, as explicações socioculturais a respeito da mudança da imagem deste lendário personagem referem que eles são, conforme explicitado por Auerbach (1995), personificações de uma época e, por isso, estão em constante mudança, de modo que seu apelo acompanha as transformações geracionais.

5. O BEM E O MAL: CONTRIBUIÇÕES DA PSICOLOGIA ANALÍTICA

O presente capítulo aborda uma temática polêmica tanto para a Psicologia quanto para a Filosofia, Teologia, estudos ligados à ética e inúmeros outros campos do saber. Como experiências psíquicas, o bem e o mal são vivenciados pela humanidade desde a sua origem. Referências podem ser encontradas na Mitologia, Religião, História, Literatura, Artes e, mais recentemente, nos meios de comunicação entre eles: filmes, séries televisivas, novelas, músicas, desenhos de animação e outras fontes.

Examinar-se-á brevemente o tema à luz das profundas contribuições provenientes dos postulados de Carl Gustav Jung e junguianos a fim de compreender, mais adiante neste trabalho, como o bem e o mal se expressam tanto no relacionamento amoroso quanto, atualmente, na figura do vampiro.

5.1. Humanidade e Arquétipo

De início, vale lembrar o que Catelli (2012) assinala a respeito das experiências primárias vivenciadas pela humanidade que influenciaram na formulação dos conceitos de bem e de mal. Por meio de indícios científicos, o autor considera que algumas deduções podem ser feitas. Considera que, para o ser humano primitivo, as condições que gerassem segurança, conforto e prazer eram constatadas como boas, assim como as que lhe trouxessem desprazer, dor, medo e desconforto eram sentidas como ruins e, por isso, más.

Desse modo, a formulação consciente dos conceitos de bem e de mal derivavam de experiências cotidianas entrelaçadas às memórias geradas por essas vivências. Experiências relacionadas a lutar com feras predadoras, não encontrar alimentos, enfrentar a escassez da água, não encontrar abrigo, sentir-se desprotegido diante das ameaças naturais, adoecer, entre outras, eram categorizadas como maléficas; enquanto as relacionadas à abundância de comida e água, à saúde, ao abrigo seguro e à resistência às mudanças climáticas, por exemplo, eram consideradas benéficas.

Quando o homem primitivo adquiriu a habilidade de confeccionar armas cortantes, estes instrumentos possibilitaram a sobrevivência pela caça e pela pesca e, conseqüentemente a exploração de novos espaços. Com a posse de novos territórios, aqueles que não pertenciam à mesma tribo ou clã tornaram-se inimigos e

por este motivo deveriam ser combatidos. O outro, o diferente de mim era associado a uma figura portadora do mal (*id. ibid.*).

Concomitantemente, iniciou-se a observação do ciclo do tempo, das estações do ano, do tipo de solo e dos efeitos da chuva sobre a terra, bem como o que dela se extraía. Mesmo que essa percepção fosse ainda rudimentar, as sociedades primitivas iniciam o cultivo de seus próprios alimentos, dando início à agricultura. Devido a necessidade de manter a fertilidade e dar sentido àquilo que via, ouvia, sentia e pensava, os seres humanos passam a explicar os fenômenos exteriores e intrapsíquicos a partir de histórias que envolviam a temática do bem e do mal. Nascem, assim, as primeiras narrativas mitológicas, crenças e religiões, além das práticas ritualísticas, visando manter uma relação de harmonia com o oculto. As explicações de origem divina, entretanto, não eram e não são feitas deliberadamente, mas se disseminam a partir de imagens que derivam de arquétipos, designação que indica ideias primordiais provenientes do inconsciente coletivo que estruturam a psique.

5.2. Releitura do bem e do mal por Jung

Com o desenvolvimento da reflexão, a consciência tornou-se a principal referência para as sociedades. Em sua grande maioria, cientistas, filósofos, teólogos, juristas e estudiosos tentaram compreender, definir e extrair da experiência racional orientações a fim de lidarem, ou até mesmo eliminarem dilemas relacionados ao bem e ao mal. Não há dúvidas de que pensadores contribuíram e contribuem com suas ideias e teorias para a contemplação da questão e o desenvolvimento de princípios de convivência na humanidade. Porém, por mais que a percepção consciente se aprimore, esta é parcial na medida em que a valorização da objetividade engessa a subjetividade.

A Psicologia Analítica criada por Jung não vem substituir ou mesmo se sobrepor às ricas e complexas reflexões realizadas através dos séculos por renomados teóricos. O que esta abordagem teórica oferece à temática em questão é uma visão que leva em conta fatores inconscientes por meio da compreensão simbólica de mitos, tabus, crenças e ritos religiosos. Independentemente de corresponderem ou não a uma verdade objetiva, os pressupostos junguianos se dispõem a examiná-los como expressões da psique.

Ressalta-se que a problemática do bem e do mal foi de interesse de Jung desde a infância, suscitando-lhe questionamentos sobre a concepção de Deus difundida em imagens, conceitos e metáforas, além de seu consequente efeito sobre o significado da existência humana.

O tema foi abordado em diversos de seus livros, artigos e palestras, mas foi depois de desenvolver e consolidar uma série de conceitos, na obra intitulada “Aion – Estudos sobre o simbolismo e o si-mesmo”, em 1950, que Jung começou a lidar com o estudo do simbolismo de Cristo e o “lado escuro de Deus”. Dois anos depois ele publica o decisivo “Resposta a Jó”, que contém muitas ideias sobre o *summum bonum*, Deus, a *privatio boni*, o Diabo e ‘o bem e o mal’ (SOUZA, 2006; DUNNE, 2012). O livro tornou-se um marco na obra de Jung em decorrência da sua proposta de uma nova leitura do símbolo cristão.

Em seus estudos, o precursor da Psicologia Analítica concebe o bem e o mal como categorias arquetípicas. Observa que em todas as culturas são encontradas crenças e figuras representantes do bem e do mal. As imagens de Deus e do Diabo, por exemplo, são ícones simbólicos configurados na consciência a partir de arquétipos que constelam experiências, ideias e concepções a respeito do bem e do mal vivenciados pela humanidade. Bem e mal se apresentaram, portanto, primeiro como imagens, para posteriormente serem reconhecidos como conceitos. Nesse sentido, Catelli (2012, p.106) acrescenta:

[...] as crenças religiosas não foram inventadas conscientemente, mas impuseram-se como expressões arquetípicas, em resposta às interrogações que nascem diante das vicissitudes da existência.

Dessa maneira, a *imago Dei* está associada a todos os atributos de amor, sabedoria, força, paz, justiça, compaixão, verdade, enfim, tudo o que é luminoso e sagrado. Já a imagem do diabo agregou o lado sombrio em outra polaridade por meio de atributos como: ódio, violência, injustiça, impiedade, malícia, avareza, inveja, orgulho, vaidade, desrespeito, profanação, entre outros. Impregnadas de convicção, essas imagens permearam e ainda se fazem presentes na consciência de muitas pessoas em diversas localidades como referências sobre o bem e o mal.

Nas religiões judaico-cristãs, todo o bem vem de Deus, o *summum bonum*, ou seja, o sumo bem. Dele nada se origina que não seja bom. O mal do mundo advém de uma privação do bem (a *privatio boni*), tanto quanto as trevas são consideradas

ausência de luz. As representações levantaram alguns questionamentos, por exemplo: por que o sumo bem permite a existência do diabo? Por que Deus permite que o homem seja tentado pelo demônio? Surgiram respostas como: porque Ele lhe deu o livre arbítrio; porque é assim que o homem aprende a se responsabilizar por suas escolhas, entre outras. Todavia, estes argumentos pareceram injustos ao serem confrontados com indagações como: de que maneira um indivíduo pode escolher qual o caminho a trilhar se ele não teve condições de aprender?

Na Bíblia, no Velho Testamento, o livro de Jó traz uma perspectiva sobre essa questão. Jó, um homem justo, honesto e temente a Deus, leva uma vida irrepreensível. Mesmo sendo próspero e feliz com sua numerosa família e suas ricas propriedades, ele jamais se esquece dos preceitos divinos. Deus está absolutamente satisfeito com ele e o elogia diante de Satanás, o qual argumenta que é fácil para Jó ser fiel, uma vez que ele tem tudo o que deseja. É feita assim uma aposta entre ambos: será que Jó se manteria devoto se perdesse filhos, bens materiais, saúde, a consideração da esposa, a estima de seus amigos; se lhe fosse negado um julgamento justo e terminasse com a morte à sua espreita? Enfim, será que ele continuaria leal a Deus depois da maldição de Satã?

Com a permissão divina, Jó é rapidamente atingido pelos golpes do destino distribuídos pelo demônio. Perde tudo de modo trágico, mas se mantém fiel aos seus preceitos. Apenas ao final do martírio, quando seu corpo está coberto por chagas, Jó contesta Deus perguntando: Por que eu? Ele pede ajuda de Deus contra Deus, reconhecendo dessa maneira a natureza dividida do Divino tanto como um ser “Redentor” como “Terrível”. Sem esclarecimentos, Jó permanece em silêncio e Deus compara a pequenez e a ignorância de Jó com sua própria grandeza e sabedoria. Jó desiste então de pedir justiça rendendo-se como uma criatura sujeita à onipotência do Criador: “Sei que meu Redentor vive!” (Jó 19:25). Em resposta ao seu desempenho na prova divina, Deus lhe concede riquezas maiores do que antes e uma família ainda mais numerosa.

Por meio do drama bíblico envolvendo as imagens de Deus, Satanás e Jó, os princípios divinos são tratados como indiscutíveis. Frente ao silêncio temeroso do homem, muitos questionamentos são compelidos à sombra e a referida justiça divina tem, praticamente, um efeito arbitrário, ou seja, injusto. A compaixão de Deus parece ausente e, ao final, pretende substituir o insubstituível: para um pai o nascimento de um filho anula o sofrimento pela morte de outro? A literalização da

imagem Divina e de Suas atitudes trouxe um progressivo enfraquecimento do símbolo. Que Criador é esse que faz suas justas criaturas padecerem? Como mantê-lo no status de Bem absoluto diante de aparente tirania?

Em sua obra “Resposta a Jó”, Jung oferece ao público uma nova leitura sobre essas imagens ao interpretá-las simbolicamente. O cristianismo concebe o mal como a ausência de bem, algo estranho a Deus e pelo qual o ser humano é inteiramente responsável. Entretanto, é a manifestação do arquétipo do *Self* enquanto totalidade na psique sob a forma das representações de Deus-Diabo que se polariza. Jung argumenta que bem e mal são metades de um todo paradoxal, ambas contidas no conceito de Deus. Psiquicamente, o ser humano vive o drama de Jó: o *Self* se manifesta em imagens opostas, como pacífica e colérica; protetora e ameaçadora; inocente e perigosa, entre outras. Quando o *ego* (Jó) sofre devido à *sombra* (Diabo) dissociada do *Self* (Deus), este provê o resgate, a salvação. Além disso, expõe que o *Self* precisa da consciência do *ego* para se expressar, do mesmo modo como, metaforicamente, Deus precisa de Jó para tomar consciência dos seus atos.

Jung questiona os preceitos do *summum bonum* e da *privatio boni*. Debruça-se nos escritos de São Tomás de Aquino sobre a *privatio boni* e nota que o mal foi muito minimizado ou até mesmo anulado pelo santo.

Também mergulhei em Sto. Tomás, mas não me senti refrescado com isso. Todos desconsideram o fato de que o bem e o mal são as metades equivalentes de um julgamento lógico. Todos se omitem também de discutir a eternidade do demônio, do inferno e da condenação, coisas que certamente não são *μη ον'* nem são boas (isto é, boas apenas para os espectadores celestes). (JUNG, [1946-1955], 2002, p. 147).

Na ótica de Jung, um dos perigos da *privatio boni* é o menosprezo do mal, alegando ser ele a ausência do bem. De acordo com a teoria junguiana, quando desprezamos um lado de uma bipolaridade, o outro se fortalece como uma sombra e, em um dado momento, surge de modo avassalador. A visão simplista de mal favorece a projeção da maldade no externo, revestindo dessa forma o outro como um inimigo, o que, além de afastar as pessoas umas das outras (lembra-se aqui que a palavra “diabo” provém do grego *diabolein*, que significa “aquele que separa, aquilo que divide” SOUZA, 2006), faz com que atos de perseguição e crueldade sejam justificados. Além disso, pode favorecer a introjeção do mal por parte do

¹ Grego, significa não ser.

indivíduo, gerando um insolúvel sentimento de culpa ou até mesmo se manifestar por meio de compulsões, possessões e patologias.

De acordo com Jung, a consciência é confrontada com o bem e o mal primeiramente no campo simbólico, e só depois o ser humano pode compreender tais questões mais claramente via reflexão. É a partir da constelação de símbolos (por exemplo, imagens de Deus e do Diabo) que os arquétipos (Bem e Mal) podem ser intuídos.

Mediante a experiência de vida, a consciência do indivíduo pode ser apurada com relação ao bem e ao mal. O *ego*, respaldado em seu modo de percepção, processos interpretativos, avaliações a que está condicionado e naquilo que supõe que consegue prever, apoia-se em seu imaginário. O resultado desse processo pode satisfazê-lo em alguns aspectos, desapontá-lo em outros, ou até mesmo, agredi-lo em algumas circunstâncias. É nessa interação do *ego* com o mundo que o sujeito tem a possibilidade de depurar seu conceito de bem e de mal.

O *Self*, enquanto totalidade psíquica, regula esse processo por meio da confrontação do *ego* com seus símbolos. Bem e Mal se definem como categorias de julgamento no decorrer da interação entre o *ego* e o *Self*. O *ego* (Jó) enfrenta as adversidades entre as imagens do *Self* que lhe parecem luminosas (divinas, boas) e aquelas sombrias (demoníacas, más). Entretanto, o *Self* simplesmente é. Ao adquirir consciência por meio do *ego*, o *Self* tem a possibilidade de perceber os danos que eventualmente causa e assim repará-los incitando o *ego* a corrigi-los.

De forma simbólica, o Diabo instiga o mal com a permissão de Deus; os homens são concomitantemente promotores e vítimas da maldade. Nesse sentido, Jung vê a dualidade de Deus-imagem refletida na humanidade. Destaca que uma imagem paradoxal de Deus obriga o homem a aceitar sua própria natureza paradoxal. Para o autor, Deus, encarnado como homem em Cristo, representa a reparação de seu próprio erro com Jó, sofrendo pelas consequências dadas ao Diabo.

Enfatizar apenas o bem é mutilar a totalidade. Os seres humanos somente poderão revelar e conhecer sua unidade, sua personalidade originária (*Self*) quando igualmente forem capazes de assimilar sua metade sombria. Segundo Jung ([1948], 2011): “Não nos tornamos iluminados por imaginarmos figuras de luz, mas por nos tornamos conscientes da escuridão” (p. 348).

Jung não chegou a uma definição precisa sobre o bem e o mal. Como são pares de opostos que compõem um arquétipo, eles sempre irão permanecer juntos. No terceiro volume de *Cartas* ([1956-1961], 2003) diz:

Se quisermos entender-nos a respeito de uma questão complexa como a do bem e do mal, é preciso partirmos do seguinte: o bem e o mal são princípios em si, e é preciso ter presente que um princípio existe muito antes de nós e se estende muito além de nós (p. 113).

Logo, se o bem e o mal se encontram arquetipicamente unidos, constituindo o *Self*, o símbolo trinitário cristão está incompleto, visto que nele a imagem do Divino revelado em três seres distintos: o Pai, o Filho e o Espírito Santo alude apenas ao Deus benevolente. Jung ([1942], 2011) discorreu acerca dessa falta de completude na Trindade, da qual o princípio do mal está excluído. Após uma série de pesquisas sobre o simbolismo histórico e antropológico, além da observação de sonhos e visões do homem contemporâneo, Jung expressou que a totalidade psíquica parece possuir uma estrutura quaternária, enquanto a trindade simboliza a experiência psicológica em desenvolvimento temporal, uma representação incompleta da divindade.

Na concepção de Jung ([1942], 2011), a exclusão do mal do conceito cristão de Deus causa na psique coletiva uma dificuldade na conciliação dos opostos, de modo que toda a humanidade padece por projetar aspectos sombrios no meio externo; “o outro” é, portanto, “o inimigo”. Igualmente, constatou que, com a negação da parte obscura da estrutura triádica houve a supressão do princípio feminino, pois a Trindade é masculina. Sob o ponto de vista cristão, as representações do feminino foram rejeitadas por não se adequarem à imagem unilateralmente luminosa e masculina da divindade. Consequentemente, tudo aquilo que fosse ligado à feminilidade passou a ser preterido ou menosprezado, tanto internamente (*anima* encarada de modo ameaçador) quanto no ambiente.

Jung sugeriu ([1942], 2011) a complementação e extensão da Trindade para a Quaternidade, tendo em vista que esta configuração mostra uma relação de coexistência entre o bem e o mal, consciente e inconsciente. Por isso em “Os arquétipos e o inconsciente coletivo” de 1954, saudou a proclamação realizada pelo Papa Pio XII em 1950, na qual se declarava que a Virgem Maria, ao terminar a sua vida terrena, foi elevada ao céu em corpo e alma devido a sua aceitação da missão divina e a uma vida sem pecados. A Assunção de Maria mostra o valor do corpo

humano, “templo do Espírito Santo”, a glorificação. Jung ([1954], 2011) contemplou na Proclamação a versão cristã do arquétipo de Grande Mãe elevado à categoria de dogma. Tal fenômeno associado a visões relatadas sobre o sagrado feminino em diversas épocas, e, em especial, no século anterior à Assunção, representava para ele o anseio do arquétipo em se realizar. Um anseio que culminou na emissão consciente e inevitável por parte da Igreja Católica.

A Proclamação, segundo Jung ([1954], 2011), também poderia ser vista como uma reconsideração e reconhecimento da matéria, ocorrendo em uma época na qual a herança espiritual e psíquica do homem estava em vias de ser aniquilada. Simbolicamente, a Assunção da Virgem acrescentou um quarto princípio: o feminino à Trindade. Sem ser inicialmente divina, Maria representa o corpo e sua presença, portanto, cura a divisão entre os opostos de matéria e espírito. Ela representa na imagem divina o papel que a alma feminina assume na psique humana. Ressalta-se que, para Jung, o feminino sempre esteve oculto no Espírito Santo, mas com a glorificação de Maria fatores heterogêneos e incomensuráveis poderiam ser vislumbrados numa imagem única de totalidade.

Na ótica junguiana, a conciliação de opostos passa pelo reconhecimento das próprias tendências contraditórias, dinâmica que implica no acolhimento da *sombra*. Predispor-se a notar os indícios da sua existência com relativa serenidade, sem se deixar dominar por ela é uma atitude que contribui para a não idealização da autoimagem e um enriquecimento da personalidade. Empossado de uma visão mais íntegra e verdadeira, o indivíduo tem menos risco de deformar a realidade em decorrência de uma visão unilateral e, por conseguinte, poderá realizar escolhas genuinamente éticas.

Dentro dessa perspectiva, o ser humano torna-se mais livre. Ao reconhecer as forças que operam em sua psique, cria-se a possibilidade da escolha entre várias formas de expressão. O ego identifica aquela que melhor corresponde à totalidade do psiquismo de que faz parte e lhe confere a sua aprovação. Nisso consiste a responsabilidade que acompanha a liberdade: o ego assume a opção realizada e por ela responde.

O conflito de opostos traz aos seres humanos muitos sofrimentos e provações, que, se superados, podem ser ressignificados e transcendidos, resultando em uma consciência mais integrada com o inconsciente.

A fim de preservar o diálogo com o inconsciente, faz-se necessário acolher os símbolos que impactam a consciência em sonhos, imagens espontâneas, atos falhos e até mesmo o tipo de reação frente a atitudes aparentemente banais, mas que promovem estranheza no dia-a-dia. Apesar de assumirem a forma de objetos ou situações, os símbolos vão além daquilo que a consciência é capaz de perceber diretamente.

Ressalta-se que, mesmo diante da ação dos movimentos compensatórios do inconsciente, é mais difícil para um indivíduo perceber sozinho as distorções realizadas por sua consciência. Desse modo, o desenvolvimento psicológico, incluindo o acolhimento dos aspectos sombrios da personalidade, é facilitado pela presença do outro e das relações resultantes deste contato.

No caso do relacionamento amoroso, quando se permite escutar com carinho e respeito o pensamento do outro, pode-se alargar o próprio pensamento, o discernimento e a perspectiva frente à vida. Paralelamente, as demais funções psíquicas também são ampliadas, favorecendo o indivíduo tanto interna quanto externamente, ou seja em suas avaliações e ações no mundo.

A fim de nos entendermos um pouco mais sobre esse aspecto, no próximo capítulo serão expostas e discutidas algumas considerações sobre o relacionamento amoroso, incluindo um rápido vislumbre das concepções de amor ao longo do tempo.

6. CONSIDERAÇÕES SOBRE O RELACIONAMENTO AMOROSO

Muito já se escreveu sobre o amor como uma expressão de um sentimento afetivo e/ou do desejo sexual. Tema de versos e prosas, declamado por poetas, cantado por músicos e debatido por filósofos, romancistas, além de mitólogos, o relacionamento amoroso pode ser encontrado em diversas manifestações culturais da humanidade. Conforme Oltramari (2009), o amor, como vivência relacional, é objeto de estudo e discussão tanto das Ciências Sociais, quanto das Ciências Humanas, e, principalmente, da Psicologia.

Este capítulo apresenta algumas concepções e aspectos relevantes para o aprofundamento da discussão sobre o relacionamento amoroso heterossexual, a partir de estudos e referenciais teóricos baseados na Psicologia Analítica, além de pesquisas relacionadas ao assunto.

Vale ressaltar que o termo “amoroso” aliado à palavra relacionamento foi adotado neste trabalho por corresponder à atração afetiva desenvolvida por um indivíduo em relação a outro. Todavia, não se exclui a ideia do desejo sexual que possa estar contido nesta atração. Assim, “relacionamento amoroso” foi adotado pelo seu cunho mais amplo, mas não excludente no tocante à sexualidade.

6.1. Concepção grega sobre o amor: a procura da alma gêmea e vínculo simbiótico

Tema de suma importância na história intelectual, a questão do amor já fora tratada com especial atenção por Platão em sua obra *Banquete* ([380 a. C.], 1999). Nela, Aristófanes, um dos convidados para a ceia, discorre sobre a natureza humana original. Relata que os humanos eram inicialmente andróginos. Completos, esses seres continham ambas as polaridades: masculina e feminina. Além disso, essas criaturas primordiais eram redondas: suas costas e seus lados formavam um círculo e elas possuíam quatro mãos, quatro pés e uma cabeça com duas faces exatamente iguais, cada uma olhando numa direção, pousada num pescoço redondo. Podiam andar de modo ereto, mas também rolar sobre seus quatro braços e quatro pernas por grandes distâncias, velozes como um raio de luz.

Dotados de uma força extraordinária e de imenso poder, os andróginos tornaram-se ambiciosos e quiseram desafiar os deuses. Ousaram escalar o Olimpo, a montanha onde vivem os imortais. Por temer o poder dessas criaturas, Zeus teve

um plano para deixá-los mais humildes e diminuir a força que tinham: cortou-os ao meio e fez com que andassem sobre duas pernas dali por diante. À medida que os cortava, seu filho Apolo ia virando suas cabeças, para que pudessem contemplar eternamente sua parte amputada. Ele também curou suas feridas, deu forma aos seus troncos e moldou suas barrigas, juntando a pele que sobrava no centro, para que eles se lembrassem do que haviam sido um dia.

Como consequência, as criaturas começaram a morrer de fome e de desespero. Abraçavam-se e ficavam assim. E quando uma das partes morria, a outra ficava à deriva. Ao contemplar o resultado do seu ato, Zeus apiedou-se dos seres humanos e teve outra idéia. Virou as partes reprodutoras dos seres para frente. E, se antes eles copulavam com a terra, a partir daquele momento, passaram a se reproduzir em decorrência de um abraço (ato sexual) entre um homem e uma mulher. A raça humana, portanto, não morreria e eles descansariam. Com o tempo, o ser humano esqueceu o ocorrido, mas preservou um sentimento latente de se unir novamente à sua outra metade:

[...] busca sempre o seu complemento [...] E quando alguém encontra a sua outra metade, a outra metade de si mesmo, o par se perde nas maravilhas do amor, da amizade e da intimidade, a ponto de não quererem, por assim dizer, separar-se sequer por um instante. (PLATÃO, [380 a. C.], 1999, p.60).

Entretanto, a ânsia pela união jamais é inteiramente saciada no ato de amar, porque mesmo encontrando o par que nos completa, a alma sabe, sem conseguir explicar, que sua aspiração nunca será completamente satisfeita. Assim, a saudade da união perfeita permanece presente em todas as pessoas.

O mito sustenta a ideia de que homens e mulheres são incompletos e destinados a procurar pelo parceiro ideal, sua “alma gêmea”. Sob esta intensa nostalgia da busca pela unidade perdida estão embasadas grande parte das experiências amorosas. Associada à concepção desta necessidade de completude há a ideia de fusão e indiferenciação presentes no vínculo simbiótico.

Kast (2006) assinala que, na simbiose, uma pessoa se funde tão completamente a outra que qualquer distinção entre elas parece irreal. Na ótica da autora, o medo da separação e do isolamento caracteriza uma parceria simbiótica: a pessoa envolvida em um vínculo deste tipo não ousa existir como um indivíduo.

Desse modo, na dinâmica da vinculação simbiótica, dois seres se tornam dependentes um do outro para se sentirem inteiros, sendo que cada parceiro deve suprir as carências e necessidades existenciais do outro. Contudo, vale ressaltar que, impreterivelmente, em maior ou menor grau, a simbiose se faz presente em um relacionamento amoroso.

Parisi (2009) afirma que há uma dependência mútua que não deve ser considerada patológica, pois é natural que existam áreas de interação entre o casal. A esse respeito, Vargas (1997) propõe uma distinção entre a dependência criativa, propiciadora de desenvolvimento psicológico e a dependência defensiva, limitadora e paralisante psiquicamente. Segundo este autor, a simbiose pode ocorrer em certas áreas ou durante alguns períodos, não indicando necessariamente uma patologia, mas uma colaboração mútua para o desenvolvimento da personalidade de ambos.

Hollis (1995) acrescenta que, após a fase da paixão, há uma diminuição da idealização do parceiro e, com isto, a simbiose pode ser atenuada ou mesmo dissolvida. Na visão junguiana, a dissolução da identidade inconsciente ocorre na medida em que o sujeito torna-se consciente da sua própria individualidade no decorrer do processo de individuação, ou seja, no seu processo de diferenciação em se tornar único.

6.1.2. Platão: amor em evolução

Na obra *Banquete* ([380 a. C.], 1999), Platão destaca que a experiência do amor constitui um processo de elevação do particular ao universal; do apego ao reino das sensações ao plano do abstrato-inteligível, que ocorre em virtude de uma lenta gradação mediada pela contemplação do Belo.

Por meio de uma série de discursos sobre a natureza e as qualidades do amor, a obra platônica menciona que o amante é atraído inicialmente pela beleza física do ser amado. Em um segundo momento, a consciência do amante se amplia e este inicia uma busca pelo mesmo princípio de beleza em todos os seres humanos, procurando por todas as formas belas existentes:

Eros impele o desejo de um belo corpo a outro e, finalmente, para todos os belos corpos. Pois, a beleza existente num determinado corpo é irmã da beleza que existe em outros. Seria grande demonstração de insensatez não considerar como uma única e mesma coisa a beleza que se encontra em todos os corpos. (p.210).

O terceiro passo citado consiste no amor pela beleza da alma, independente da forma física a ela associada. Em uma quarta etapa verifica-se a manifestação do amor pelas práticas belas, de modo que o amor recai sobre os ofícios e as leis, exercidas de modo aprazível. Este nível de amor conduz a uma quinta fase, que se refere ao amor pelas instituições belas, regidas com base na justiça. Seria o amor pelo governo, pela cultura e por todas as instituições que preconizam a harmonia. Daqui, a alma tem a possibilidade de ascender ao sexto estágio, rumo ao universal e abstrato plano da *episteme*, ou seja, ao conhecimento puro e compreensão das essências. Nesse ponto, a alma se vincula ao amor por meio do saber, que caracteriza a atividade filosófica. No sétimo e último degrau, no diálogo de Platão, encontra-se a própria ideia de Amor, visto que a alma ama o Belo em si mesmo. Essa esfera corresponde ao amor pelo Divino. O amante atinge então a plenitude do Ser.

6.1.3. O amor cortês e sua influência na visão de amor romântico

Considerado, por diversos autores, uma referência clássica sobre a temática amorosa, a obra “História do amor no ocidente” escrita por Dennis de Rougement ([1939], 2003) destaca que a ideia de amor reinante é relativamente nova. Esta surge mais precisamente a partir do século XII, fortemente marcada por características ocidentais.

Para o autor, nada melhor do que o mito medieval de Tristão e Isolda para ilustrar a concepção de amor cortês que influenciará o conceito de amor romântico tão presente na contemporaneidade. Resumidamente a história descreve:

Tristão, exímio cavaleiro a serviço de seu tio, o rei Marcos da Cornualha, viaja à Irlanda a fim de trazer a bela princesa Isolda consigo com o intuito de que ela se case com o tio soberano. Durante a viagem de volta à Grã-Bretanha, os dois acidentalmente bebem uma poção de amor mágica, originalmente destinada a Isolda e Marcos. Como resultado, Tristão e Isolda apaixonam-se perdidamente um pelo outro. Na corte, Isolda casa-se com Marcos, mas mantém com Tristão um romance que viola as leis temporais e religiosas, escandalizando a todos. Tristão é banido do reino e desposa Isolda das Mãos Brancas, princesa da Bretanha. Entretanto, seu amor pela outra Isolda não termina. Depois de muitas aventuras, Tristão é mortalmente ferido por uma lança e manda que busquem Isolda para curá-lo. Enquanto ela vem ao seu encontro, a esposa de Tristão engana-o, fazendo-o

acreditar que sua amada não viria para vê-lo. Tristão falece e Isolda, ao encontrá-lo sem vida, também morre de tristeza (BÉDIER, 2009).

Tal como descrito na história, a natureza essencial do amor cortês era um desejo eterno que jamais poderia ser consumado, ocorria à distância. Aproximava-se da adoração, pois era dirigido a uma dama já casada ou a uma jovem já prometida a outro homem.

Campbell (1992) explica que, na tradição trovadoresca, o conflito ocorria entre a honra e o amor. Segundo Parisi (2009) constituía-se como uma espécie de jogo em que os cavaleiros se posicionavam como servos de suas amadas. Caso a dama aceitasse e cedesse ao envolvimento, era ela quem se tornava a “presa”. A autora assinala que, como a mulher não dispunha livremente de seu corpo, sendo este uma propriedade primeiramente de seu pai e posteriormente, do seu marido, ela era vigiada constantemente. Esta “constituía a aventura dos amantes: correrem os riscos de serem descobertos” (*id.ibid.*, p.38). Em decorrência dessa dinâmica, foi desenvolvida uma série de regras e códigos de como cavaleiro e dama deveriam se portar.

A partir dessa concepção de amor ameaçado, condenado a não consumação e repleto de regras de conduta, inicia-se a proliferação de obras literárias, poesias, pinturas, artes cênicas, canções e demais produções artísticas sobre o tema no Ocidente. O lirismo não exalta a paz e a felicidade do casal, mas a paixão que causa sofrimento pela sua não realização.

6.1.4. Contraste entre paixão e a concepção cristã de amor

Outro ponto importante da obra “História do amor no ocidente”, de Rougemont ([1939], 2003) digno de ser mencionado neste estudo se refere ao contraste entre paixão e a concepção de amor proferida pela doutrina cristã. De acordo com o cristianismo, a paixão ocorre nas almas ainda habitadas por uma espécie de paganismo, pois o que se ama é a ideia do amor ou o ardor que ela provoca; enquanto que o amor genuíno traz um senso de reciprocidade: ama-se o outro tal como ele é. Deste modo, há no sentimento amoroso uma aproximação do conceito de ágape, o amor incondicional baseado na escolha e do qual não se espera nenhum tipo de gratificação ou reconhecimento. Assim, se para o amor cortês amar é uma felicidade trágica, para o amor cristão amar é viver ao lado da pessoa amada

O autor menciona que, para a Igreja cristã, o amor se santifica pelo casamento, quando se estabelece um compromisso com o outro neste mundo. O semelhante é parte de Deus e se Ele criou a matéria, cabe ao seres humanos se interessarem por ela amando-a. Substitui-se o conceito da paixão pelo da compaixão. Ao contrário da paixão, que concebe a felicidade apenas na morte com o ser adorado, na compaixão o contentamento está no presente e a salvação pode ser agora. Dentro dessa ótica, o casamento significa então um estar junto ao outro em compaixão. Um caminhar no mundo real, um tentar adaptar-se ao mundo verdadeiro com paciência e comunhão com o ser amado.

6.1.5. O amor romântico vincula-se aos ideais burgueses

Giddens (1992) realiza importantes apontamentos sobre os desdobramentos da concepção amorosa a partir do século XVIII ao discorrer sobre como a visão de amor romântico influenciou os ideais que contribuíram para que o vínculo conjugal passasse a ser visto por um prisma especial.

Segundo o autor, durante a era pré-moderna, o amor apaixonado era considerado um sentimento perigoso, pois seu encantamento e imprevisibilidade podiam interferir na rotina cotidiana, ocasionando conflitos e perturbações nas relações interpessoais. Nesse sentido, ele colocava em risco estruturas sociais, econômicas e hierárquicas. Portanto, ainda que fosse almejado, era temido sob a ótica do dever social. Por esse motivo, as uniões baseadas em inclinações emocionais e sexuais eram consideradas insuficientes para sustentarem tanto a família como as demais instituições. Assim, os casamentos se estabeleciam perante um acordo entre as famílias dos noivos, aos quais por sua vez, cabia seguirem as regras da comunidade.

O autor menciona que o caráter erótico e apaixonado era direcionado aos casos extraconjugais. Apenas no final do século XVIII começaram a emergir na Europa os ideais do amor romântico juntamente com as concepções de liberdade e de autorrealização. Dá-se início a uma tentativa de compatibilizar a liberdade de escolha amorosa com os ideais morais cristãos. É recente, portanto, a ideia de que o casamento seja o espaço destinado à vivência amorosa.

Giddens (*ibid.*) refere que a ênfase passa a recair mais sobre o amor sublime do que sobre o ardor sexual. Na ótica do autor, o amor romântico começa a focar o casal e sua história compartilhada, enfatizando a intimidade e a privacidade. A

relação torna-se mais personalizada e o outro é percebido como capaz de preencher um vazio existencial. Engloba um projeto futuro e o desejo de permanecer na relação, idealizando o parceiro e se apoiando nele.

Com a Revolução Industrial, o pai perde o poder no espaço familiar, enquanto a mãe começa a se sobressair como uma autoridade, diluindo o peso do homem no contexto doméstico (FARIA, 2003, p.62). Desse modo, o pai foi se distanciando da família, ao passo que a mulher foi sendo colocada no centro da constelação familiar.

Faria (*ibid.*) cita que a família burguesa torna-se nuclear. Como consequência, o autor explica que surge “um espaço doméstico com características particulares, onde predominava a noção do vínculo afetivo como busca de felicidade e a ideia de casa como um refúgio [...]” (p.63). Souza (1994) destaca que, nesse período, os cuidados com os filhos eram vistos como uma expressão de amor, mas também um modo de autoperpetuação e ascensão social.

Faria (*op.cit.*) ressalta que essas transformações vieram acompanhadas, na relação de gênero, pelo ideal do casamento democrático, o qual compreende a mútua estima, amizade e confiança, onde a felicidade individual e o amor eram subprodutos. Assim, propõe o autor que a mulher e características a ela associadas tais como doação e sacrifício, tornam-se muito valorizadas no lar burguês. Tais atributos são considerados como sinônimos de maternidade e feminilidade. Quanto ao pai, ele passa a desempenhar o papel de provedor da família.

Os ideais a respeito do amor romântico estavam em consonância com a concepção de ideal familiar da época. A sua eficácia não estava apoiada na felicidade afetiva prometida, mas, sobretudo na divisão de trabalho entre os sexos, na dependência econômica da mulher e no confinamento da sexualidade feminina no matrimônio. Eis que se estabelece a base da família burguesa europeia. (GIDDENS, 1992).

Observa-se que, a fim de ser “respeitável”, a mulher torna o casamento um ideal de união e segurança a ser conquistado. A sexualidade que poderia ser transcendente e libertadora decai para a categoria de algo impuro, como consequência da mentalidade predominante

6.2. O amor chega à contemporaneidade: o papel do inconsciente

Na passagem do século XIX para o XX surge uma nova ciência centrada no estudo do comportamento e dos processos mentais: a Psicologia. Dentre os estudos

dessa então recente área do conhecimento humano, sobressaíram-se as descobertas de Freud e Jung sobre o inconsciente, que tiveram ampla repercussão no entendimento das questões amorosas.

Durante o século XIX e XX, grandes modificações ocorreram na definição dos papéis sexuais no ocidente. Giddens (1992) identifica que a mudança da condição das mulheres na sociedade se iniciou a partir da Revolução Industrial e das duas Guerras Mundiais (a primeira entre 1914 e 1918 e a segunda em 1939 até 1945), quando tiveram acesso ao mercado de trabalho. Tal situação contribuirá para uma redefinição das suas funções na família, fazendo com que esta perdesse seu caráter predominantemente patriarcal. Além disso, com o advento dos métodos contraceptivos na década de 1950, a sexualidade feminina se desligou da função reprodutora.

Essas mudanças auxiliaram nas premissas básicas para que o relacionamento amoroso pudesse se alicerçar em uma escolha de ordem afetiva e não em interesses/necessidades de sobrevivência. Verifica-se que, quanto mais o amor se liberta de determinantes ligados ao externo, mais se eleva a importância dos fatores subjetivos na escolha, sobretudo os de ordem inconsciente.

De acordo com Jung ([1931], 2011), a escolha do parceiro normalmente ocorre devido a causas inconscientes. Segundo seus estudos, geralmente o homem se identifica mais com o princípio masculino em sua consciência e o feminino fica relegado ao inconsciente, denominado de *anima*, sendo que na mulher ocorre o inverso, o masculino fica relegado ao inconsciente, denominando *animus*. Essas contrapartes sexuais opostas inconscientes do homem e da mulher é que são projetadas nos parceiros amorosos, sendo tal mecanismo responsável pela atração mútua entre os sexos.

Para maior clareza do leitor e/ou pesquisador convém definir o conceito de projeção na Psicologia Analítica. Segundo Von Franz (2001) na ótica junguiana todos os conteúdos psíquicos ainda não conscientizados aparecem sobre os objetos externos que apresentam um “gancho” para que ocorra a projeção.

Parisi (2009) faz uma interessante analogia a respeito do relacionamento amoroso na abordagem junguiana. Na sua concepção, o relacionamento amoroso pode ser vislumbrado como um palco onde as projeções dirigem o espetáculo. Os protagonistas da história seriam a *anima* e o *animus*, usualmente definidos como os

arquétipos contrassexuais da psique. No elenco costumam fazer parte como atores coadjuvantes: a *sombra*, a *criança arquetípica* e as *imagens parentais*.

Na vida real, o casal se sente atraído e se apaixona. Entretanto, a pessoa portadora de tais projeções é frequentemente vista pela outra contendo características que nem sempre correspondem à realidade. A projeção pode, desse modo, obscurecer a percepção real do outro. Mais adiante, discorrer-se-á sobre tal dinâmica.

A formulação da Psicologia Analítica sobre o papel do inconsciente no relacionamento amoroso trouxe a noção de que, além dos aspectos pessoais, há influência de aspectos psíquicos e arquetípicos na escolha do parceiro.

6.2.1. Amor e erotismo segundo Jung

Ao se resgatar alguns apontamentos de Jung referentes à temática do amor e do relacionamento amoroso neste capítulo, considera-se, como descrito por Schiess (2005), que as idéias do precursor da Psicologia Analítica se confrontam com o espírito de seu tempo, sendo assim influenciadas pela época em que viveu o autor. Além disso, vale lembrar que se passaram mais de quatro décadas entre os primeiros e últimos textos junguianos. Nesse longo período, Jung continuou a desenvolver seus pensamentos e conceitos, fato que explica algumas aparentes incongruências em sua teoria. Apesar disso, as afirmações de Jung referentes ao relacionamento anímico permanecem, em grande parte, atuais, e continuam orientando as pessoas em busca de uma maior compreensão a respeito do fenômeno amoroso.

Em seus escritos, Jung ([1931], 2011) assinala que o amor é um problema em qualquer fase da vida: “Na infância o problema é o amor dos pais; para o ancião, o problema é saber o que fez de seu amor. O amor é uma das grandes forças do destino que vai do céu até o inferno.” (p.107, § 198). Prossegue o seu pensamento alegando que o amor se manifesta em todos os aspectos da vida humana, tornando-se uma questão ética, social, psicológica, filosófica, estética, religiosa, médica, jurídica, fisiológica, entre outras facetas. Mais adiante, Jung ([1931], 2011) afirma que os seres humanos se desenvolvem plenamente quando, a despeito de sua individualidade, aprimoram a capacidade de se relacionarem.

Conforme mencionado, na ótica de Jung ([1931], 2011) frequentemente a escolha do parceiro acontece por motivos inconscientes. O autor acrescenta que,

devido a esta inconsciência, ocorre uma indiferenciação psicológica entre o casal, na qual se pressupõe que o outro disponha de uma estrutura psicológica semelhante. Ao vivenciarem conjuntamente a sexualidade, os sentimentos de unidade e de identidade se tornam ainda mais fortalecidos. Nesse estado, há um retorno ao estado inicial de inconsciência e unidade sem consciência, um retorno à infância. Considera o autor que advêm daí os gestos infantis dos enamorados, como se houvesse um retorno ao âmago materno, a uma plenitude criadora ainda inconsciente. Em suas palavras: “[...] é uma vivência autêntica e inegável da divindade, cuja força suprema apaga e devora tudo o que é individual. É uma verdadeira comunhão com a vida e com o destino impessoal” (JUNG, [1931], 2011, § 330).

No entanto, conforme Jung ([1925], 1976) ao não experienciar uma distância que crie espaço e traga renovação à relação, esta passa se tornar sufocante e morre. Pois somente pessoas separadas, isto é, inteiras e distintas, podem estabelecer uma verdadeira relação psicológica. Nesse sentido, Jung ressaltava a importância do desenvolvimento individual por parte dos parceiros, pois, do contrário, áreas muito extensas da psique permanecerão inconscientes e projetadas.

A respeito do erotismo, Jung ([1928], 2011) considera-o tanto pertencente à natureza animal primitiva do homem quanto aparentado às formas mais elevadas do espírito. Porém, ele só floresce quando espírito e instinto estão em sintonia. Assinala que, em sua maioria, os homens são eroticamente cegos, na medida em que incorrem no equívoco de confundir eros com sexualidade. Assim, o homem acredita que possui uma mulher quando a tem sexualmente. Todavia, frente a tal engano, na verdade ele tem muito pouco, visto que, para a mulher, o erótico está intimamente ligado a relacionamentos que unem a instintividade ao espiritual. Como resultado há um desequilíbrio entre o casal, gerando inúmeras divergências, ou até mesmo uma relação doentia.

Jung ([1928], 2011) verifica que muitos dos desentendimentos entre os parceiros decorrem da psicologia da mulher se basear no princípio do *Eros*, “o aglutinador e liberador”, aquele que une e separa; enquanto a psicologia do homem encontra no *Logos* seu princípio supremo. Na linguagem contemporânea, o conceito de *Eros* poderia ser expresso como relação psíquica e o do *Logos* como interesse objetivo. O emprego de tais termos, conforme descreve Pieri em “Dicionário Junguiano” (2002), constitui meramente meios nocionais, que auxiliam na descrição

de que o consciente da mulher é caracterizado mais pela qualidade conectiva do *Eros* que pelo caráter diferenciador e cognitivo do *Logos*. Ao passo que, no homem, *Eros*, que exerce a função de relacionamento, aparece menos desenvolvido que o *Logos*.

Esclarece-se, conforme proposto por Hopcke (2012), que Jung utilizou esses termos em seu sentido psicológico não como estruturas nas quais os sexos masculino e feminino deveriam se enquadrar, mas de modo que fossem “recipientes fluidos e flexíveis de certas qualidades que possuem os homens e as mulheres” (p.57). O autor considera que Jung discorreu muitas vezes sobre o fato de *Eros* e *Logos* representarem imagens coletivas de masculinidade e feminilidade, o que, conseqüentemente, portava danos ao indivíduo por causa da unilateralidade da identificação com apenas um dos princípios.

Nesse sentido, Jung ([1928], 2011) ressalta a importância dos homens desenvolverem um lado feminino, isto é, “colocar-se num ponto de vista da psique e do *Eros*” (p.137), assim como das mulheres adquirirem alguns traços masculinos, a fim de não permanecerem atreladas a uma feminilidade arcaica, puramente instintiva e perdida no mundo dos homens.

Muitos mal-entendidos e interpretações errôneas poderão ocorrer quando o homem se enrijece no *Logos* e a mulher persiste no *Eros*, tornando-se presa de seu sentimentalismo. Seu bom senso é substituído por um *animus* expresso por opiniões tão teimosas quanto inúteis. Já o homem nesta dinâmica se reveste, por meio de sua *anima*, de mau humor, sensibilidades ridículas, desconfianças e ressentimentos, com os quais justifica o enrijecimento de sua atitude (JUNG, [1912], 2011).

Reiteradas vezes, o criador da Psicologia Analítica insiste na importância do relacionamento-*Eros* para os homens e da objetividade-*Logos* para as mulheres, em virtude dele ter presenciado, no decorrer de sua carreira, muitos casos de atrofia neurótica da consciência para se enquadrar nas normas coletivas de identificação por sexo (HOPCKE, *op.cit.*).

Em “Civilização em transição” ([1931], 2011), Jung escreve:

Uma relação humana conduz ao mundo da psique, a esse reino intermediário entre sensação e espírito, que contém algo de ambos e, no entanto, nada perde de seu caráter singular. Neste território um homem deve se arriscar se deseja encontrar uma mulher. [...] (p.125).

Por outro lado, na visão junguiana, todo amor verdadeiro e profundo é um sacrifício. O amor revela seus maiores segredos e milagres àqueles que são capazes de doação incondicional e de fidelidade de sentimentos. Dessa maneira, Jung ([1928], 2011) considera que, onde predomina o amor, não há como coexistir a vontade de poder, e onde há a dominação do poder, não há amor.

Amor e poder são tidos como *sombra* um do outro na perspectiva junguiana. Nesse sentido, aquele que se coloca do ponto de vista do *Eros* tem, como oposto compensador, a vontade de poder. Do mesmo modo, aquele que enfatiza o poder, tem, como compensação, o *Eros*. Para que os conteúdos sombrios se tornem conscientes, faz-se necessária uma tensão de opostos. Desse modo, aquilo que está reprimido pode emergir e o indivíduo dar prosseguimento ao seu desenvolvimento psíquico.

Jung ([1928], 2011) compreende que o relacionamento amoroso pode ser vislumbrado como um espaço anímico de troca criado pelo casal:

Cada vez mais a mulher sabe que só o amor pode dar-lhe um formato mais completo, assim como o homem começa a perceber que só o espírito confere a sua vida um sentido mais elevado, e basicamente ambos buscam o relacionamento anímico, porque o amor do espírito e o espírito do amor precisam de completude (JUNG, ([1928], 2011, p. 142, § 269).

Como descrito, Jung faz uso dos conceitos de *anima* e *animus* para explicar como a atração mútua de um casal pode estar associada mais a uma parte projetada do que com uma ligação verdadeira. Em sua perspectiva, o ato de projetar é um modo pelo qual a psique é capaz de mostrar continuamente ao indivíduo aquilo que existe nele mesmo, mas que, até o momento, estaria inconsciente ou não integrado. A conscientização da projeção é de suma importância na concepção junguiana na medida em que esta colabora rumo à totalidade da psique ao propiciar ao indivíduo oportunidades para integrar os opostos, que estão separados e projetados.

Na perspectiva junguiana, a tendência é que, após a fase da paixão, com a diminuição da idealização do parceiro, a simbiose possa ser atenuada ou mesmo dissolvida. Diante disso, o casal pode estabelecer um relacionamento genuíno, pois se diferencia e retira suas projeções um do outro, além de integrar tais conteúdos na própria noção de si mesmo. Jung elucida que o estabelecimento de uma ligação verdadeira é possível após o processo, frequentemente trabalhoso e doloroso, de

despir-se das projeções mútuas, o qual culminará em revelar os parceiros em toda a sua realidade. Reconhece que muitas relações amorosas não sobreviveriam a este procedimento em prol de uma sensação de segurança e conforto, havendo, portanto, uma acomodação psicológica do casal (HOPCKE, 2012).

Para Jung ([1928], 2011), esta dinâmica de acomodação ocorre com muita frequência em casamentos (devido à época em que o autor escreveu, entenda-se aqui relacionamentos amorosos com maior grau de convivência e intimidade), quando um dos parceiros assume a posição de forte receptáculo, enquanto o outro cai no papel de dependente. O resultado é o restabelecimento da relação infantil outrora vivenciada com os próprios pais. Nesse sentido, verifica-se que muitos matrimônios se alicerçam em uma imaturidade psicológica institucionalizada.

Por outro lado, quando há conscientização das projeções de aspectos da *anima* e do *animus*, estes são integrados à personalidade, contribuindo para a aquisição de uma identidade mais coesa.

Pela ótica da Psicologia Analítica, o amor advindo de um casal pode servir como instrumento de transformação, por meio do desenvolvimento da consciência. O relacionamento amoroso potencializa o crescimento psíquico e criativo do indivíduo ao colaborar para a aceitação dos seus aspectos sombrios, bem como para a aceitação da *sombra* do parceiro, o qual, finalmente, pode ser amado como a ele mesmo.

6. 2.2. A vivência amorosa e suas implicações psicológicas

Sob o estado da paixão (*pathos*) somos fascinados pela imagem que o outro representa. É uma vivência universal e, ao mesmo tempo, única e pessoal. Nesse estado, conteúdos de fundo arquetípico se mesclam às singularidades dos complexos pessoais. A idealização do amado torna-se inevitável de tão encantados que estamos pelas projeções de *anima* ou *animus*. É como se o outro encarnasse a felicidade, o paraíso.

Nessa mesma vertente, Carotenuto (1994) afirma que, na relação amorosa, o indivíduo se fascina justamente pela promessa que o parceiro representa. Segundo o autor, por meio da pessoa pela qual o indivíduo se sente apaixonado, vivem-se as próprias imagens interiores, as quais são autênticas. Nesse caso, o outro apenas possibilitou ser alvo das projeções por funcionar como um “gancho” de suas imagens. Explica que, assim, o maior erro que o ser humano pode cometer é pensar

que foi seduzido: quem o seduziu foram suas próprias imagens, que o parceiro foi capaz de evocar. O encantamento provém do fato de que estas imagens são ocultas, inconscientes.

Carotenuto (*ibid.*) ainda supõe que tais imagens começam a ser criadas desde o momento do nascimento, quando a criança põe em atividade um processo sedutor que estimula na mãe sentimentos ternos em relação a ela. Este *imprinting* inicial da existência irá condicionar e configurar todos os relacionamentos do indivíduo no futuro. Em decorrência disso, para o autor, estamos sempre em busca de completude. No encontro amoroso é como se houvesse uma única pessoa capaz de suprir esta falta. Mas o que de fato acontece é que na sedução se é iludido pela própria imaginação.

O amado, para este autor, se torna insubstituível porque somente ele consegue evocar dimensões profundas e particularíssimas naquele que ama. O outro é o portador daquilo que falta, é ele que encarna a supressão da sensação de incompletude.

A expectativa de despertar o amor, ganhar amparo e receber proteção é denominada por Hollis (2002) de busca pelo “outro mágico”. O termo designa para o autor a procura por um porto seguro e alma gêmea, alguém que curará as feridas da infância. Na concepção do autor, por trás desta busca estão as imagos parentais arquetípicas, uma vez que a primeira experiência de relacionamento se origina na vivência com o Outro primordial, os pais. Dessa maneira, o relacionamento evoca a criança interior, existente em cada um, ao oferecer um lugar de acolhimento e proteção à mesma.

Ainda no tocante à influência parental na vivência amorosa, Parisi (2009) menciona que, em virtude da *anima* e do *animus* serem marcados pelos complexos materno e paterno, faz-se necessário que o indivíduo se diferencie destas marcas originárias. Caso contrário suas influências serão nocivas para o desenvolvimento da personalidade para fora dos complexos parentais. Sem a conscientização, a pessoa tenderá a repetir as marcas destes complexos em suas escolhas, no modo como lida com seus relacionamentos e com sua vida de maneira geral, “reproduzindo o mesmo e velho texto com ‘papai’ e ‘mamãe” (p.27).

Vargas (1986) faz uma diferenciação entre a paixão e o amor. Assinala que a paixão é uma enorme busca que fascina a personalidade, revelando um momento simbólico rico, mas passageiro. No estado de apaixonamento há uma projeção no

parceiro de atributos que se necessita pra desenvolver conteúdos inconscientes ou uma tentativa de resolução de complexos neuróticos. Quando a paixão termina, o casal poderá vir a se separar caso não existam polaridades e igualdades que justifiquem a vida em comum. Por conseguinte, cessam o desejo e a atração de continuarem juntos. Entretanto, este tipo de relação pode se transformar em amor se os amantes conseguem respeitar às individualidades de cada um. O autor conclui que, ao aceitar e lidar com as diferenças e as singularidades do outro, abre-se espaço para o surgimento de uma relação de alteridade.

Giddens (1992) recorda que os romances foram a primeira forma literária que atingiram a população de massa. A dinâmica presente nesse tipo de literatura é a da conquista daquele que é alvo do amor, ao mesmo tempo em que se deve combater a tudo e a todos que se oponham a esta vivência amorosa. Observa-se que há uma tentativa de controle que encobre uma dificuldade (muitas vezes, uma incapacidade) de lidar com a dor e aceitar possíveis frustrações na construção de um vínculo afetivo profundo com o outro.

Machado e Scliar (2009) também discorrem sobre os romances literários. Para os autores, a percepção do ideal de amor atual se originou na literatura. Argumentam que a linguagem literária disseminou e revelou constructos presentes no imaginário popular na contemporaneidade. A fim de exemplificarem, mencionam a clássica união entre o herói e a princesa, ambos portadores de beleza e virtudes na grande maioria das obras. Questionam: porquê são quase sempre esteticamente belos e virtuosos? Na ótica dos autores, a beleza descrita encobre ideais darwinistas quanto à saúde e uma melhor condição para a reprodução, funcionando como uma metáfora para a sobrevivência humana.

Contudo, a referida “perfeita” união gera exclusão por se reportar a uma concepção desumanizada, visto que aspectos não tão cândidos fazem parte da natureza humana e a concepção estética de beleza pode ser manipulada de acordo com a época e interesse dos meios de comunicação, além de não ter relação alguma com o caráter de uma pessoa.

Apoiado nos pressupostos junguianos, Edinger (1990) expõe que o amor é fundamental para a fenomenologia da *coniunctio* - termo emprestado da alquimia por Jung ([1944], 2011) para designar o “matrimônio místico”, a união do masculino com o feminino. Para o autor, o amor pelo objeto (o outro) é o aspecto extrovertido da *coniunctio*. Tal aspecto promove no sujeito o interesse social e o senso de unidade.

Já o aspecto introvertido da *coniunctio* favorece a conexão com o *Self* e a unidade da psique individual.

Edinger (*op.cit.*) ressalta que a base do relacionamento amoroso é a imagem arquetípica da *coniunctio* em seu aspecto extrovertido, uma vez que busca no objeto a ligação com o seu par oposto. Dessa forma, os conflitos vividos pelo casal representam as dificuldades no processo de união dos opostos na psique.

Sanford (2007) observa que os opostos só podem se unir dentro de uma personalidade individual, em um ser inteiro. Portanto, a união do feminino com o masculino, a *coniunctio*, não ocorre psiquicamente enquanto partes inconscientes ainda forem personificadas pelo outro. Afirma que é por meio da difícil e muitas vezes dolorosa tarefa de reintegração dessas partes projetadas que a individuação pode prosseguir.

De acordo com a abordagem junguiana, concebe-se que, para o desenvolvimento psicológico pessoal é fundamental a conscientização das suas projeções a fim de libertar o outro e a si mesmo do peso de conteúdos inconscientes no relacionamento. Ao se apropriar desses elementos, o indivíduo pode integrá-los em sua consciência. Contudo, isso seria em termos ideais. Na prática, o processo não é nem um pouco simples. Afinal, não se escolhem as projeções, elas atuam de forma autônoma, promovendo, em grande parte, incontáveis desentendimentos e decepções entre os casais. Além disso, é uma tarefa difícil desistir das fantasias de completude e da promessa de paraíso que o parceiro representou. Mas, para atingir uma relação genuína e verdadeira, é preciso amadurecer e abdicar da fantasia do “outro mágico”. Se a projeção é por um lado inevitável, por outro somos responsáveis pelo que fazemos com as nossas projeções: eis o papel vital do ego para a individuação. E da individuação ninguém pode fugir sem sofrer a pena de permanecer preso a um modo coletivo de ser, como um mero espectador da própria existência.

6.3. O relacionamento amoroso na contemporaneidade

Os relacionamentos amorosos e suas implicações no mundo contemporâneo são abordados por muitos autores.

Para Ramos (2003), psicoterapeuta familiar e de casais, atualmente os relacionamentos são menos duradouros e as relações dos membros do casal sofreram mudanças significativas.

Após importantes movimentos, que eclodiram para transpor os limites impostos por papéis socialmente determinados, houve maior lucidez sobre os caminhos para a realização feminina nos âmbitos intelectual, psicológico e físico, auxiliando na manifestação de potenciais presentes em sua personalidade.

Paulatinamente, e junto com os avanços tecnológicos, as mulheres, outrora as principais responsáveis pelos afazeres domésticos e pela educação dos filhos, passam a exercer a sua sexualidade mais livremente, bem como a terem a opção de estabelecerem um relacionamento vinculado ou não ao casamento, além de decidirem por terem ou não filhos.

Os homens deixaram de ocupar o posto de único provedor e, conseqüentemente, de poder quanto às decisões econômicas. O poder torna-se dividido, favorecendo a construção de relacionamentos mais simétricos. Em contrapartida, as expectativas de cada membro do casal estão confusas e contraditórias. Muitas mulheres ainda desejam contar com um marido provedor, embora não o admitam, e têm dificuldades em dividir o espaço doméstico. O homem, apesar de se sentir aliviado com a participação da mulher no orçamento da casa, pode ficar incomodado com a independência da cônjuge (RAMOS, 2003).

Por fim, Ramos (*ibid.*) ressalta que a ideia do descartável contaminou os relacionamentos de modo que hoje os casais têm menos tolerância para construir uma união.

Complementa essa ideia o sociólogo Bauman (2004). Para este pesquisador, os laços afetivos estão se tornando cada vez mais frágeis na modernidade. Para o autor, tal efeito decorre das crescentes relações de consumo do contexto histórico atual. Porém, afirma que, mesmo dentro desta fragilidade, há uma necessidade de relacionamento entre as pessoas. Este está apenas mais rápido e menos cristalizado, que em tempos anteriores. O autor se utiliza da metáfora do “amor líquido” para denominar a fragilidade dos vínculos afetivos na atualidade. Considera que, apesar das características efêmeras dos relacionamentos, é interessante notar o quanto ainda é almejado com o propósito de duração eterna. Ressalta que, como há muita insegurança gerada por essa nova configuração de relacionamento amoroso, as pessoas envolvidas tentam controlar suas relações como se fossem investimentos mercadológicos. O autor concebe que, diante das incertezas que a modernidade trouxe aos relacionamentos amorosos, as pessoas são compelidas a

estabelecerem vínculos com bens materiais devido a dificuldade na constituição dos vínculos afetivos.

Também nesse sentido, Bittencourt (2013) considera que, com o avanço da era moderna, ocorreu a fragmentação da experiência afetiva, mediada pelo capitalismo. Lembra que Karl Marx (1818-1883), já preconizava as bases alienantes desse processo pelo conceito de “feitichismo da mercadoria”, em sua obra *O Capital*, Livro 1, volume 1 ([1867], 2002): as projeções de qualidades fantasmagóricas incididas nos objetos interferem igualmente nas relações sociais, interpondo-se entre os indivíduos. Os objetos adquirem como que vida própria e se tornam mais importantes que a subjetividade humana, subjugada pelo mecanismo social do dinheiro. As relações humanas, intermediadas por mercadorias, perdem relevância e se igualam ao nível das coisas.

Dessa maneira, o autor ressalta que as pessoas se tornam objetos a serem adquiridos, consumidos e descartados como bem quer o “usuário” (p.16), sendo posteriormente trocadas por outras aparentemente mais interessantes para aquele momento. Diante dessa dinâmica, ninguém é considerado insubstituível. Concomitantemente, estabelece-se a dissolução da dignidade humana. As relações amorosas se tornam apenas um meio de obtenção imediata de prazer sexual e, de modo algum, uma genuína interação interpessoal com alicerce no respeito e na afirmação do valor de um ser humano. Por isso questiona: “quando amamos, amamos a pessoa pelo que ela é ou pelo que ela representa socialmente e materialmente para nós?” Assim, a busca por experiências amorosas fugazes não representa sinal de vitalidade sexual, mas um empobrecimento da capacidade de se relacionar profundamente com a subjetividade do outro.

Como efeito, Bittencourt (*op.cit.*) ressalta a existência de um constante temor em amar-se plenamente alguém, a fim de evitar-se a sensação de ser usado e descartado posteriormente quando a relação amorosa vier a demonstrar os primeiros problemas. Essa situação expressa, portanto, a incapacidade humana em aceitar desafios, arriscar-se rumo ao desconhecido e vivenciar a intensidade do sentimento amoroso. Salienta que o amor somente se realiza satisfatoriamente quando as partes envolvidas na relação vislumbram no ser do parceiro um salutar complemento existencial, e não um suporte para o preenchimento do vazio interior produzido pela participação em uma realidade degradante.

Os estudos de Kaufmann (2003) apontam que as pessoas conferem ao amor o *status* de valor. Para o autor, as pessoas podem se interessar por várias outras, mas não amar mais que uma. Há, portanto, uma concepção de exclusividade no relacionamento amoroso. O autor destaca que o discurso sobre o amor está baseado na concepção de devoção. Menciona ainda que os indivíduos amam mais o amor que o objeto amado, pois o sentimento amoroso é percebido como sendo de definição inqualificável. A ideia é de que o amor seja algo transcendental no contexto das relações conjugais.

Na ótica de Oltramari (2009), o relacionamento amoroso parece ser um sentimento vivido hibridamente entre a personificação daquele que o vive e o sentimento em si. Afirmo que o amor se materializou como mito a partir de representações históricas, constituindo um sentimento principalmente a partir da conjugalidade. Assim sendo, o amor tem fortes componentes do elemento romântico, mas incorpora elementos do chamado amor paixão. O autor alega que as pessoas continuam procurando as emoções da paixão atreladas à segurança que o amor traz por meio da confiança. Sugere que talvez esta dupla função incorporada pelo amor no mundo contemporâneo seja responsável por trazer descontentamento e, ao mesmo tempo, promover a busca incessante de um relacionamento amoroso. O autor finaliza com a ideia de que, apesar da “roupagem nova” (p.676), o amor ainda permanece como centro dos interesses e buscas do ser humano.

Na concepção de Giddens (1992), está surgindo um novo tipo de vínculo amoroso: o “amor confluyente”. Explicita que, nesta concepção, há uma abertura em relação ao outro, tal como ele é. Seria um amor ativo, contingente, que entra em choque com as características do “para sempre” e “único amor” tão enfatizadas pelo amor romântico. Nesse modelo ainda são encontrados resquícios de projeção. Contudo, não seriam a sua finalidade, como ocorre frequentemente no amor romântico. Nessa forma de amar, há um esforço e sacrifício aos quais o indivíduo deve se submeter, se quiser vivenciá-lo. O importante, segundo o autor, é deixar vir à consciência o novo, as transformações, os ganhos, as perdas, os fracassos, entendendo que a vida não é linear e ordenada como os ensinamentos propostos pelo patriarcado. A vida é igualmente cíclica, caótica, ambígua e repleta de mudanças.

Giddens (1992) ancora a concepção de amor confluyente em um modelo de “relacionamento puro”, cujo conceito se baseia na igualdade da doação e na

receptividade emocional. Explica que tal relacionamento se desenvolve com intimidade e abertura ao parceiro, tanto no que se refere à manifestação de preocupação e necessidade em relação ao outro, quanto na consequente vulnerabilidade a ele. Desse modo, abre-se um espaço, um contato mais integral com o outro, amando-o como é realmente.

A proposta de amor confluyente e de relacionamento puro traz em seu bojo a possibilidade de autonomia nos relacionamentos amorosos, visto que há um respeito concomitante ao reconhecimento das potencialidades do parceiro sem a visão deturpada de que o desenvolvimento delas possa ameaçar a relação.

Moraes *et al.* (2005) concebe que na atualidade emerge a crença na possibilidade de um relacionamento amoroso baseado no interesse partilhado, menos contaminado por projeções e capaz de tolerar e conviver com as diferenças. A autora atenta para a importância de buscar um modelo mais integrativo entre os pólos masculino e feminino, visto que essa associação possibilita um equilíbrio nas relações. Aponta que uma nova ética resultante dessa associação interferiria nas questões do amor.

6.3.1. Implicações éticas advindas do relacionamento amoroso

Ao mesmo tempo em que as relações amorosas podem ser permeadas de questionamentos, angústias, frustrações, tristezas e conflitos, também têm a capacidade de trazer alegrias, auxiliar na superação de conflitos, possibilitar o autoconhecimento, estimular a criatividade e renovar esperanças. Entre encontros e desencontros permeados por projeções e carências, o relacionamento amoroso é fonte de constante movimento. Whitmont (2002) cita: “Amor sem conflitos torna-se prontamente tédio e indiferença, porque falta o desafio necessário ao crescimento. O amor não é paz estática, mas o ativo movimento com e contra o outro” (p.43).

Nesse movimento, o relacionamento amoroso pode colaborar para a transformação de cada ser humano, principalmente se há a integração de aspectos até então dissociados e sentidos como opostos à autoimagem previamente construída. Trata-se, portanto, de um processo implicado em dar novos significados às vivências. Como resultado, tem-se uma evolução da consciência. Neumann (1991, p.41) atenta para o processo ético implicado: “A evolução da ética e a evolução da consciência acham-se unidas estreitamente entre si, não podendo se entender uma sem a outra.”

Moraes *et al.* (2005) propõe que, nessa dimensão, a evolução da consciência permite a percepção de que cada indivíduo possui tanto o bem quanto o mal em si. Paralelamente, isto promoveria a conscientização e a responsabilização do indivíduo sobre aquilo que ele é de fato. Afirmam que, ao se defrontar com o mal, surge a necessidade de buscar novas possibilidades, novos valores e novos sentidos para viver individualmente e conviver no coletivo.

Os autores também discorrem sobre dois princípios fundamentais que ocorreram para a imposição daquilo que se nomeou como “velha ética”, a qual consistiria na exigência de que o homem deve ser nobre, piedoso, fiel, corajoso, ativo, racional e devoto a Deus. Estes princípios seriam a supressão e a repressão. Enquanto o primeiro torna aspectos inconscientes da personalidade, o outro se forma como uma parte do ego, transformando certas características conscientes. O sistema que permanece inconsciente é conhecido como *sombra*, e o que condiz com a personalidade consciente aparente é denominado de *persona*. Enquanto a *sombra* contém tudo aquilo que não se harmonizou com os valores conscientes do indivíduo, a *persona* está de acordo com as convenções da sociedade.

Para o estabelecimento da “velha ética”, a repressão e a supressão foram (e ainda são) mecanismos que auxiliaram no estabelecimento da concepção dualista no mundo: luz e trevas, bem e mal, Deus e demônio. Por meio desses constructos baseados na ideia de opostos, o ser humano procurou se inserir no mundo.

Sobre a projeção da *sombra*, Neumann (1991) desenvolve a psicologia de “bode expiatório”. Neste funcionamento, o ser humano não reconhece o mal como pessoal em virtude do reduzido desenvolvimento da consciência. Por consequência, há uma impossibilidade de enfrentamento no que tange aos conflitos inconscientes. O mal passa a ser experienciado no exterior, visto que o indivíduo o sente como algo alheio à sua personalidade. Deparamo-nos aqui, entre outros personagens lendários e míticos que poderiam exemplificar esta dinâmica, com a figura do vampiro enquanto um representante do “bode expiatório”, denominação dada, como descreve Xavier (2012), ao indivíduo ou grupo apontado como causador de infortúnio. Na realidade, sobre ele ou eles recaem conteúdos sombrios advindos do inconsciente pessoal e coletivo.

Ao realizar a supressão e a repressão, deixa-se de considerar e integrar aspectos que constituiriam a psique como um todo. O resultado é a formação de uma concepção individualista e parcial por parte do indivíduo, já que este não

assumiu a responsabilidade pela assimilação de conteúdos inconscientes da sua personalidade e ao seu sistema de vida.

Como exposto por Neuman (*op.cit.*), uma nova ética consistiria em produzir uma integração. Ao possibilitar que diferentes instâncias psíquicas, outrora cindidas e incompatíveis, sejam incorporadas, pode-se chegar a uma síntese dos contrários, ou seja, o ego do indivíduo se abstém de lutar contra as tendências inconscientes, agregando-os à psique, que passa a ter uma visão mais integrada sobre o mundo e o outro. Nas palavras de Moraes *et al.* (2005): “A ‘nova ética’ repousa sobre a conscientização das forças positivas e negativas da estrutura humana, bem como sobre sua inserção consciente na vida do indivíduo e da comunidade.” (p.32).

Uma vez que o ser humano reconhece seus aspectos sombrios, inicia-se um processo de cessar projeções e também da suspensão da psicologia do “bode expiatório”. Tanto o mal quanto o outro podem ser mais aceitos e menos criticados e discriminados. Automaticamente, a personalidade se expande.

A ética aparece em qualquer relação humana e, desta forma, é importante ser lembrada ao se discorrer sobre relações amorosas. Amor sem ética ganha conotação de posse.

Conflitos e alegrias vivenciadas por meio do amor pelo parceiro trazem novos sentidos e significados sobre o que somos e, por isso, colaboram para o autoconhecimento do ser humano.

6.3.2. O sentido do amor na vida humana

Em vista dos aspectos destacados neste capítulo, considera-se que a experiência amorosa é uma das vivências mais fortes e mobilizadoras da vida humana. Sua função vai além da perpetuação da espécie e da formação da família. Mesmo que a fertilização *in vitro* e demais técnicas de reprodução garantam a perpetuação da humanidade e ainda haja transformações econômicas e culturais que levem à completa inutilidade do casamento, mulheres e homens continuarão a se atrair mutuamente e a se relacionar amorosamente.

Os relacionamentos oferecem a possibilidade de crescimento, ampliação da consciência e transformação. Essa transformação se dá a partir da integração de conteúdos inconscientes pela consciência. Entretanto, para que se alcance este potencial transformador - via relacionamento amoroso - é necessário que se estabeleça a dinâmica da alteridade. Conforme a definição de Moraes (1999), a

alteridade consiste na efetivação de um encontro entre o homem e a mulher, através do qual “cada um busca sua liberação para, então, confrontar-se com o diferente, o oposto, sem temê-lo, já que se sentirá seguro em sua própria consistência assumida e integrada.” (p.12).

Dessa forma, o relacionamento amoroso passa a ser regido com espontaneidade e autenticidade. O respeito entre os amantes não nasce de um contrato moral-jurídico-religioso, mas do cuidado de um para com o outro, advindo da experiência de alteridade. Como aborda pertinentemente Morin (2011):

A autenticidade do amor não consiste em projetar nossa verdade sobre o outro e, finalmente, ver o outro exclusivamente segundo nossos olhos, mas sim de nos deixar contaminar pela verdade do outro. (p.30).

Contudo, o que frequentemente ocorre é que o relacionamento amoroso deixa de ser uma possibilidade de transformação e se mantém por outras necessidades e objetivos egoístas, como as de poder e proteção. Quando isso ocorre, o relacionamento se estagna, deixando de propiciar uma possibilidade de mudança.

Obviamente, todo ser humano possui pleno direito de experimentar relacionamentos amorosos em busca da autorrealização afetiva. O fator criticável, na contemporaneidade, decorre da irresponsabilidade em relação à figura do outro, desqualificado em sua interioridade, sentimentos e valores. O resultado é a degradação da condição humana na experiência amorosa por medo e inabilidade em aceitar-se desafios, arriscar-se a vivenciar a intensidade do amor.

Para que o “amor confluyente”, citado por Giddens (1992), seja estabelecido, os parceiros precisam abandonar os dinamismos que atendem às necessidades egóicas de poder e controle sobre o outro. Moraes *et al.* (2005) enfatiza que o primeiro passo, nesse processo, seria o estabelecimento de uma relação verdadeira consigo mesmo, com “o outro interno” (p.52). Cabe então um importante e necessário compromisso de cada indivíduo em se autoconhecer com o intuito de reconhecer suas qualidades, possibilidades e limites.

Um relacionamento de alteridade busca constantemente o equilíbrio entre os princípios feminino e masculino, presentes em todos os seres humanos. Independente do sexo, cada pessoa tem essa contraparte inata, que é a figura psíquica do princípio oposto. Os relacionamentos amorosos são reflexos da dinâmica psíquica consciente com essa contraparte chamada por Moraes *et al.* (*ibid.*) de “o outro interno”.

Assim, os princípios são opostos complementares que precisam se harmonizar, tanto interna quanto externamente. Conforme, Whitmont (1991), a evolução da consciência humana compreende a passagem do dinamismo matriarcal ao patriarcal. Ressalta que, com a ascensão do patriarcado, ocorreu um progressivo aprimoramento da consciência individual, até um nível em que houve uma cisão: bem e mal começam a ser vislumbrados como bem ou mal. Os instintos de agressividade, destruição e morte, outrora vistos como parte de um ciclo, são excluídos como parte da vida. Reverências passam a ser prestadas apenas a uma divindade masculina, que representa apenas o aspecto luminoso da psique: o bem supremo.

O autor enfatiza que a capacidade de abstração e raciocínio, mais desenvolvida nos seres humanos, levou o ego a adquirir um nível superior em relação à consciência de si mesmo, bem como da corporeidade, do espaço, do tempo e ainda de que suas ações afetavam os outros. Da mesma forma, surgiram as noções de culpa, vergonha, certo e errado baseadas na reverência a um deus único, masculino e castrador. As necessidades e desejos próprios de cada indivíduo passam a reger a vida das pessoas. O patriarcado é, desse modo, marcado pelo controle dos sentimentos, leis e repressões. A espontaneidade não é bem vista. Com o advento da moralidade, a sexualidade torna-se um ato pecaminoso. As relações sexuais adquirem o propósito de procriação. O princípio feminino ligado aos ciclos de fecundidade e destruição, de vida e morte, cai no ostracismo. A mulher passa a ser oprimida. O resultado foi à admissão de apenas manifestações do feminino ligadas ao gerar, nutrir e cuidar. Tudo o que se desviasse dessas condições foi reprimido.

Por séculos, a imagem de uma boa mulher se equiparou à imagem da boa esposa, a quem cabia cuidar do ambiente doméstico, gerar e criar os filhos. Demais aspectos ligados à sexualidade e à destrutividade (igualmente presentes na totalidade do princípio feminino) foram repudiados e reprimidos.

Com a não manifestação de uma polaridade, ocorre o desequilíbrio. Como consequência, tem-se a intelectualidade, a materialidade, a objetividade e a tecnologia. Tudo aquilo que é visível constitui a única realidade aceita e, por isso, supervalorizada. A ciência passa a ser “divinizada”. Afinal, suas características e metodologias são amplamente aceitas nesse estágio de consciência, intimamente

relacionada ao concreto, lógico e observável. A violência e submissão, ainda presentes, impostas às mulheres também constituem um reflexo desse dinamismo.

Essa cisão que converteu o feminino e o masculino em opostos excludentes trouxe aspectos positivos e negativos para a relação do ser humano com o seu meio e consigo mesmo. A violência e a submissão, ainda presentes, impostas às mulheres, constituem um reflexo desse dinamismo.

Perante tal enrijecimento, os aspectos femininos no homem são igualmente rejeitados. Consequentemente, a *anima* passou a ser desvalorizada e cada vez mais reprimida pelos homens, situação que pode ser vislumbrada na dificuldade que muitos têm em expressar suas emoções. Nas palavras de Moraes *et al.* (2005, p.24): “Tudo isso nos custou a perda da alma. A alma envolve a noção de totalidade, de integração do eu com o mundo e com o sagrado.”

Frente a esse contexto, nota-se que, com relativa frequência homens e mulheres têm dificuldade em estabelecer um relacionamento salutar e harmônico. Apesar de não existir uma panaceia para a transformação imediata desse cenário, algumas medidas podem ser desenvolvidas, no decorrer da vida, tendo em vista a revalorização da condição humana e sua inerente sociabilidade. Moraes *et al.* (*ibid.*) propõem que o caminho para lidar com o desafio pessoal e coletivo trazido pela dinâmica da alteridade consiste no abandono de antigos dinamismos em prol de um relacionamento que resgate o feminino e ressignifique o masculino, acolhendo-os em sua totalidade, a partir da ética e da conscientização individual. Espera-se que, desse modo, os opostos complementares possam se unir em uma relação de igualdade, troca e benefícios para ambos a fim de que possam, finalmente, amar.

7. A FÓRMULA DE STOKER

Devido à metade dos filmes referidos neste trabalho terem sido inspirados em *Drácula* de Bram Stoker (1897), convém situar o leitor ou pesquisador quanto à história original, dando-lhe uma perspectiva a respeito da criação, da história e dos personagens principais desta célebre obra.

Como já referido, foi pelas mãos de Bram Stoker (1847-1912) que a figura do vampiro se celebrizou. O Conde Drácula marcou o imaginário coletivo de tal forma, que o personagem tornou-se praticamente sinônimo da palavra “vampiro”. Ao mesclar lendas, histórias e convenções sobre vampiros criadas na Alemanha, França e Inglaterra com suas pesquisas a respeito do personagem no leste europeu, o escritor construiu um dos ícones da literatura universal. Muito mais do que uma obra de compilação e edição, *Drácula* inovou ao atrelar a sua imagem diversos elementos que se tornariam clichês, como o uso de artefatos religiosos cristãos contra os vampiros, o uso do alho para combatê-los, a ausência de reflexo dessas criaturas em espelhos, a possibilidade de se metamorfosearem em animais (como morcego e lobo), o hábito de dormirem em caixões, entre outros.

Carrasco (2010) menciona que a obra *Drácula* foi qualificada como patrimônio da humanidade pela UNESCO em 2006, já que o romance se posicionou como o segundo livro mais lido do mundo depois da Bíblia. A ironia da bem-sucedida criação do escritor irlandês reside no fato de que apenas depois de morto ele se tornou notório pela sua obra. Em vida, Stoker não teve a consciência da dimensão do impacto que *Drácula*, publicado originalmente pela editora Constable de Westminster, com tiragem inicial de três mil exemplares, causaria em milhões de leitores e cinéfilos ao redor do mundo, nem mesmo quando já circulava a produção cinematográfica alemã *Nosferatu*, em 1922.

A consagração veio com a versão teatral, em 1927. Ao contrário da caracterização um tanto ou quanto desfavorável retratada no livro, o Conde dos palcos agia e se vestia de modo elegante, trazendo assim uma aura glamourosa ao maquiavélico personagem.

Com o decorrer do tempo, *Drácula* ganhou grande notoriedade junto ao público. A partir de 1960, o romance passou a ser constantemente adaptado por diversas editoras, colaborando para sua ampla circulação. Desse período em diante

a obra stokeriana se tornou um clássico da literatura mundial, sendo sua narrativa considerada a principal referência em se tratando de vampiros.

Para contar a história do nobre e arrogante Conde, Bram Stoker usou do artifício literário de apresentar trechos de agendas e diários dos personagens, exceto do próprio Drácula, intercalados com informações de cartas, artigos de jornais, gravações fonográficas e telegramas. A tática empregada trouxe ao romance a possibilidade de várias interpretações, visto que mescla os pontos de vista dos diversos personagens e situações ficcionais, mas que se inspiram em acontecimentos amedrontadores reais ocorridos na Transilvânia e na Londres vitoriana. O resultado é que o leitor fica em dúvida se aquilo que o texto descreve está de fato acontecendo ou se é delírio daqueles que compõem a história. O autor acentuou a sugestão de realidade ao decalcar o Conde de uma figura histórica: Vlad Tepes ou Vlad III, um verdadeiro príncipe das trevas, como já foi explicado no capítulo 3 deste trabalho.

Corso e Corso (2011) citam que mais do que uma história fantástica, Stoker posiciona seus leitores como incrédulos, tal quais seus personagens, que parecem lentos para compreenderem a real natureza de Drácula, e, por isso, o autor se vale de evidências escritas para nos convencer da existência do vampiro.

Em linhas gerais, *Drácula* tem sua ação em dois planos estruturais bem sistematizados. Na primeira metade do romance, por cerca de 200 páginas são apresentadas visões fragmentadas, testemunhando narrativas parciais de personagens diversos. O leitor é levado, desde a sequência inicial, para uma atmosfera de expectativas surpreendentes, onde o terror é sempre sugerido e nunca explícito. O texto em si nada afirma, ou melhor, tudo sugere. O texto é cúmplice do leitor, e, de diversas formas, como num jogo de esconde-esconde, a ameaça virtual pode, a qualquer momento, se materializar. É por meio da fomentação da imaginação que se antecipa o desenvolvimento da história em si que se dará na segunda parte.

Basicamente, a narrativa discorre sobre o gentil corretor de imóveis que vive na Inglaterra com sua noiva, o jovem Jonathan Harker, o qual é mandado ao castelo do Conde Drácula, na Transilvânia, a fim de fechar um negócio imobiliário com ele. Lá, o corretor é aprisionado pelo seu anfitrião e, após uma série de incidentes e estranhos encontros, percebe que seu carcereiro é, na verdade, um vampiro. Drácula viaja a Londres a bordo no navio Demeter e, quando aporta na cidade,

ataca a rica e liberal Lucy Westenra e sua mãe. Enquanto, Lucy é vítima do morcego/Drácula, sua mãe morre em decorrência de um ataque cardíaco provocado pelo medo. A moça vinha sendo cortejada por Arthur Holmwood, Quincey P. Morris e Dr. Jack Seward. Após alguns dias, Lucy se torna uma vampira, mas é assassinada pelo professor Abraham Van Helsing. O professor sensibiliza os ex-pretendentes da moça para o perigo que representa o vampiro e, assim, eles se unem como caçadores de Drácula. A fim de se vingar do grupo liderado por Van Helsing, o Conde persegue a futura esposa de Harker, Wilhelmina Murray. Ao mordê-la, Drácula também lhe dá o seu sangue para beber e este ritual os conecta espiritualmente, numa espécie de matrimônio das trevas. Mas ela não se transforma imediatamente em vampira. A fim de combater esta situação, os caçadores do vampiro aliados a Harker (após ele ter fugido do castelo) vão ao encalço do Conde até o eliminarem completamente em seu castelo, na Transilvânia. Ao ser destruído por seus perseguidores, Mina é libertada do “encantamento”.

Cita-se abaixo a composição original dos personagens que contracenam com o pai dos vilões imortais:

- **Jonathan Harker** é um belo e jovem corretor de imóveis. Um representante perfeito de cavalheiro inglês. Após ter conhecido Drácula, ele passa a lutar até a morte para salvar seu amor e futura esposa, Mina Murray. Harker, em muitas situações, tem sua moral e seus valores desafiados até o limite de sua sanidade mental.

- **Wilhelmina Murray**, mais conhecida como Mina, é a representação de tudo o que era considerado bom e ético pela sociedade vitoriana, indo de encontro ao legado maléfico presente em Drácula. Pura e virtuosa em seus pensamentos e comportamentos, a assistente de diretora de escola se torna objeto de obsessão do vampiro. Com ela, ele compartilha seu sangue numa tentativa de torná-la sua companheira pela eternidade. Contudo, não existe romance entre os dois; o vampiro apenas quer possuí-la para atingir o grupo liderado por Van Helsing, que o vinha caçando sem descanso.

- **Lucy Westenra** é uma moça rica, sensual e frívola que é cortejada pelo Dr. Jack Seward, Arthur Holmwood e Quincey Morris. Muitos capítulos são dedicados à

poderosa atração que ela exerce sobre o trio, bem como pelo fato de ser uma sedutora assumida pouco preocupada com as convenções sociais da época. Seu comportamento se contrapõe ao de Mina tanto pela volúpia quanto pelo fato de ter passado para o “lado do mal” após se tornar uma vampira, tornando-se uma espécie de serva de Drácula. Ao cair na emboscada de Van Helsing e seus três pretendentes, é estaqueada por Holmwood, decapitada e tem a boca preenchida por alho.

- **Renfield** é o advogado que esteve no castelo do Conde anteriormente a Harker. Depois do encontro com Drácula, ele se torna obcecado por comer aranhas, moscas e passarinhos, além de se tornar servo do vampiro. Por ser dado como louco, é internado no hospital psiquiátrico do Dr. Seward. Deste modo, ele é usado como canal para Drácula conseguir entrar no local.

- **Dr. Jack Seward** foi aluno de Van Helsing na faculdade de Medicina. É supervisor do seu próprio hospital psiquiátrico onde Renfield está internado. Seward participa da equipe que caça e, finalmente, liquida o Conde. A sagacidade de suas observações sobre Renfield e seu intenso trabalho como médico faz dele um dos mais carismáticos e sofridos personagens da obra.

- **Quincey Morris**, um dos pretendentes à mão de Lucy, é o único americano de *Drácula*. Texano, possui uma fala bem humorada, com gírias e provérbios que frequentemente rompem com o clima austero e de horror iminente, fazendo de seu personagem uma construção da ideia que se tinha do típico norte-americano do final do século XIX, ou seja, uma caricatura do estadunidense. É ele o responsável por eliminar definitivamente o Conde, ao fincar uma faca de caça em seu coração ao final da trama. Ao matá-lo, o corpo de Drácula vira pó.

- **Arthur Holmwood**, o representante da aristocracia inglesa vitoriana, torna-se Lorde Godalming após a morte de seu pai. Noivo oficial de Lucy, se junta de modo entusiasta a Morris, Seward, Van Helsing e Harker a fim de se vingar de Drácula. É ele quem enfia a estaca no coração da noiva a fim de lhe dar finalmente paz.

É importante notar que, nas adaptações cinematográficas, principalmente nas referidas neste trabalho, alguns desses personagens são subtraídos, outras vezes aparecem mesclados uns com os outros, ou, ainda, demonstram atitudes diferentes das descritas na narração original. O título, a localização e alguns aspectos da história também foram alterados em muitas produções para o cinema.

Mais do que difundir um ícone, Stoker teve a sensibilidade de sintetizar em sua obra drama, romance, terror, ocorrências sobrenaturais, relação do ser humano com a morte, sensualidade e a questão dos gêneros, colocando nas entrelinhas do romance questões sociais vigentes que circulavam na Inglaterra e no mundo do século XIX, as quais continuam em voga na atualidade. Segundo Ferraz (2005), as mazelas da era vitoriana, não podendo ser contornadas pela razão ou ciência, são solucionadas pelo escritor irlandês ao criar um monstro que se alimenta do sangue humano e se dirige à Inglaterra onde vive uma população pronta para ser devorada. Sua natureza vai contra toda uma civilização atingida pela luz da razão.

Por essa ótica, a história do vampiro remete ao medo, ao horror e à impotência das pessoas. Na narrativa encontram-se temas como repressão sexual, preconceito aos povos estrangeiros (o mal provém de culturas consideradas incivilizadas de acordo com aquela que seria dominante no cenário mundial), política aristocrática que massacra as classes mais baixas e conflito religioso entre o bem e o mal.

Além disso, ressalta-se que o literato articulou em demasia experiências culturais diversas. Sua narrativa demonstra uma preocupação com informações históricas, geográficas e étnicas referentes ao leste europeu, bem como evidencia um amplo interesse por elementos folclóricos, expressões populares e dialetos locais.

Por todas essas características, *Drácula* tornou-se um clássico, estabelecendo-se no posto de um dos romances mais inovadores, inspiradores e populares da história. A obra literária de Bram Stoker é um documento histórico do nascimento do gênero vampiresco tal qual o contemplamos na contemporaneidade. Poucos filmes foram tão copiados e reencenados ao longo das décadas e, em vista do contínuo sucesso e apelo junto ao público, histórias baseadas na figura imortal stokeriana não deixarão tão cedo as telas de cinema.

8. DESCRIÇÃO DOS FILMES

Neste capítulo serão descritos os filmes selecionados para este estudo:

- *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, 1922;
- *Drácula*, 1931;
- *Horror of Drácula*, 1958;
- *Nosferatu, o vampiro da noite*, 1979;
- *Drácula de Bram Stoker*, 1992;
- *Saga Crepúsculo*, de 2008 a 2012, composta por: (1) *Crepúsculo*, 2008; (2) *Lua Nova*, 2009; (3) *Eclipse*, 2010; (4) *Amanhecer - parte 1*, 2011 e (5) *Amanhecer - parte 2*, 2012.

Para uma melhor compreensão sobre a história de cada um deles, o contexto da época em que foram filmados e aspectos referentes ao modo como foram elaborados, dividiu-se a descrição em: enredo, panorama e construção fílmica respectivamente.

8.1. O INÍCIO: LUZES, CÂMERA, DRÁCULA

Filme: *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, 1922

8.1.1. Enredo:

Em 1838, na cidade portuária de Wisborg, vivem o jovem corretor de imóveis, Thomas Hutter e sua meiga esposa, Ellen. Hutter trabalha para a empresa de Knock, que recebeu de Conde Orlok dos Montes Cárpatos a missão de lhe encontrar uma casa na cidade. Hutter é escolhido por Knock para ir ao encontro do Conde e oferecer-lhe a casa que fica em frente a do rapaz.

Ao contar a proposta para Ellen, esta sente uma premonição e fica extremamente preocupada com o marido. Entretanto, Hutter decide ir mesmo sem a aprovação da esposa, deixando-a sob os cuidados da cunhada e de seu amigo Harding.

Antes de chegar ao castelo do Conde, o jovem corretor resolve comer em uma pensão. Durante a refeição, os habitantes da região ali presentes alertam o jovem quanto ao perigo de seguir em frente e o convencem a prosseguir sua viagem no dia seguinte. No seu quarto, ele encontra *O Livro do Vampiro*, um compêndio sobre *Nosferatu*, o filho do Mal, que lhe serve de alarme, mas, ironizando as

informações ali contidas, segue viagem. Quando seus condutores o abandonam no meio da estrada, surge a carruagem com Orlok disfarçado de condutor. Ele conduz Hutter por uma aterrorizante floresta até o sombrio castelo.

Ao se deparar com o Conde Orlok, um sujeito com a aparência próxima de um roedor, Huttler se assombra. O Conde então o convida para jantar, porém não prova da própria comida. Quando o convidado acidentalmente corta seu dedo com uma faca, Orlok se lança com furor sobre o sangue da ferida e, em seguida, insiste para que o jovem passe a noite no local. Após uma noite pesada de sono, Hutter acorda com duas marcas de mordidas em seu pescoço; espanta-se ao vê-las, mas conclui que se tratam de picadas de insetos. Quando o Conde, na noite seguinte, vê o retrato da esposa de Hutter acidentalmente em um medalhão, aceita imediatamente a proposta do corretor e assina o contrato sem pestanejar. Hutter começa a temer que desta forma está praticamente convidando uma desgraça a entrar em sua cidade. À noite, enquanto Hutter dorme, Orlok se aproxima dele para sugar seu sangue. Todavia, em cenas simultâneas, Ellen acorda desesperada em sua cama e estende a mão. Assim, o Conde desiste do sacrifício iminente.

A partir de então, Ellen cai em um estado de transe e começa a sonambular. Durante sua estadia no castelo de Orlok, Hutter explora o local e encontra o Conde em seu sono cadavérico dentro de um caixão. Nesta noite, Hutter o vê colocar caixões cheios de terra dentro de uma carruagem. O último caixão, vazio, serve de cama ao próprio Conde. Assustado, Hutter produz uma corda de lençóis e foge do castelo, contudo cai e fica inconsciente. Pouco depois é salvo pelos locais, que tratam sua febre em um hospital da região.

Enquanto isso, Orlok transporta seus caixões a Warna e os encaminha a um veleiro denominado de *Empusa*, que parte para Wisborg com Orlok a bordo. Hutter, já recuperado, se apressa para chegar em casa por terra. A bordo do veleiro, os tripulantes vão morrendo um a um de uma misteriosa doença. Quando os marujos vasculham e abrem o caixão, uma horda de ratos escapa dele. Somente o capitão e seu primeiro suboficial sobrevivem. Contudo, o Conde levanta de seu caixão e os dois últimos sobreviventes morrem; o *Empusa* chega como um navio-fantasma ao porto de Wisborg. Na cidade, Knock está internado em um manicômio por conta de seu apetite por moscas vivas. Além disso, regozija-se com a chegada daquele que chama de "Mestre". Na escuridão da noite, o Conde, com um caixão e seus ratos, deixa a embarcação e se dirige à cidade.

As autoridades locais encontram no *Empusa* o diário de bordo do capitão relatando a mortal doença. Eles declaram estado de emergência, embora já seja tarde demais: a peste se alastra em Wisborg trazendo incontáveis vítimas. Mesmo o Professor Bulwer, especialista em epidemias, não descobre nenhum antídoto contra a praga. Knock foge e é perseguido por uma multidão de pessoas que o culpam pela epidemia, mas consegue escapar e se esconde fora da cidade.

Hutter consegue chegar a Wisborg trazendo consigo o "Livro dos Vampiros". Ellen lê na obra que somente uma mulher pura teria o poder de deter "o Vampiro", lhe oferecendo, para isso, o próprio sangue para ser bebido e lhe causando "o esquecimento do Canto do Galo". Durante esse período, Orlok se acomoda na casa abandonada em frente a de Hutter. Carente e encantado espia o quarto de Ellen pela janela. A moça por pouco não entra em colapso e manda Hutter procurar um médico. À iminência de realizar seu desejo, Orlok se infiltra no quarto dela e se aproxima para beber seu sangue. Ao vê-la, cai em si e se apavora com o fato de que o amanhecer se aproxima. Ao primeiro canto do galo, assim como ao primeiro raio de sol, o vampiro se desfaz em cinzas. Hutter chega com o médico ao quarto e ao examinar seu braço, constata que Ellen está morta. Entretanto, com o fim do vampiro, a peste também é vencida.

8.1.2. Panorama

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, cuja tradução é *Nosferatu, uma sinfonia do horror*, de 1922, é um dos mais conhecidos e reverenciados filmes vampirescos da história e também um dos poucos filmes mudos a sobreviver à destruição do tempo. Filmado na Alemanha pelo renomado diretor Friedrich Wilhelm Murnau a partir do roteiro de Henrik Galenn, trata-se de um filme expressionista. Por expressionismo compreende-se, como descrito por Chilvers (2007), um movimento artístico e cultural surgido na Alemanha no início do século XX, que renunciava ao realismo a fim de representar de forma subjetiva a natureza e o ser humano. Esse movimento priorizava a expressão de sentimentos em relação à simples descrição objetiva da realidade.

O expressionismo alemão é considerado uma vanguarda artística resultante da Primeira Guerra Mundial, que englobou todos os segmentos de arte. Influenciado pelo gótico medieval, contrapôs o lirismo impressionista, trazendo à arte aspectos sombrios da mente presentes na sociedade alemã derrotada do pós-guerra tais

como revolta, medo, morte, terror, desalento, pesar, solidão, pessimismo e tristeza (SIMÕES Jr, 2008).

Nesse sentido, o personagem Nosferatu pode ser considerado como um produto do sentimento em que se encontrava o homem alemão dos anos 20. Diante de um clima de revolta frente aos acontecimentos sociais, econômicos e políticos, o alemão sentia-se dilacerado depois da derrota de seu país e distante da concepção religiosa acalentadora de Deus. O Conde Orlok representaria, portanto, a encarnação do vazio e da sensação de “morte viva” na qual o ser humano se encontrava após a experiência da Primeira Guerra Mundial (BARSALINI, 2008).

Diante de toda essa angústia, a arte serviu como válvula de escape para a manifestação dos fantasmas inconscientes da população alemã. Ressalta-se que Murnau foi soldado das forças armadas alemãs na Primeira Guerra Mundial, sentindo, conforme Simões Jr. (*op.cit.*), a sensação de derrota e melancolia que se impregnaram em seu povo.

O movimento culminou com as mudanças políticas, sociais e culturais vividas pela Alemanha. Opôs-se à arte considerada burguesa ao mesmo tempo em que valorizou as noções subjetivas da realidade advindas de diversos campos de estudos, incluindo a psicanálise de Freud (PEZZINI e TINTORI, 2008).

Nesse contexto, foi filmada a primeira adaptação de *Drácula* de Bram Stoker para o cinema, com muitos efeitos especiais e criatividade, resultando em uma película totalmente envolvente e assustadora. Karg (2009) cita que, no período em que o filme foi lançado, o impacto foi tão grande que chegou a ser proibido em alguns países como, por exemplo, na Suécia.

Atualmente, essa obra cinematográfica não transmite o medo e a aflição que produzia na década de 1920. Ao longo dos anos, por meio de diversos filmes e produtos, o espectador assimilou as imagens produzidas por Murnau. Todavia, a obra é considerada uma obra-prima por outros elementos além dos já citados como: iluminação, movimentos de câmera, ângulos de filmagens, sonoridade aprimorada, construção de narrativa coesa e interpretação dos atores. A consequência disso foi a criação de um vampiro internacionalmente renomado como uma expressão de morte e representação do grotesco.

Segundo Melton (2003) essa construção começa com o seu nome, “Nosferatu”, que é uma palavra moderna derivada do eslavo antigo *nosufur-atu*, extraída, por sua vez, do grego *nosophoros*, que significa “portador de pragas”. Vale

lembrar que o roteiro se refere ao período de 1838, quando uma epidemia de peste negra atingiu Bremen, na Alemanha. Para realizar a ligação, o diretor caracteriza o vampiro Orlok como um rato, visto que a peste bubônica era transmitida por uma bactéria encontrada nas pulgas deste animal.

Barsalini (2008) menciona que a peste que praticamente dizima a população da pequena cidade alemã no filme representa o extermínio da burguesia. Para o autor, o materialismo dessa classe social impossibilita o reconhecimento de qualquer situação que envolva a espiritualidade e o altruísmo. Devido ao apego à matéria, os representantes da burguesia são castigados pelo reino do sobrenatural que tanto ironizam e desprezam. Somente Ellen, uma mulher de “coração puro” (p.156) é capaz de compreender e dialogar com o transcendente justamente por ser desprendida dos bens terrenos.

Sob a atuação de Max Schreck, um ator de estatura imponente (mais de 1.90 cm), considerado misterioso e com um sobrenome que em alemão significa “terror”, o vampiro é um exemplo perfeito de como a monstruosidade é construída (PEZZINI e TINTORI, *op.cit.*). O personagem possuía todas as atribuições de um monstro clássico, sendo horrendo tanto moral quanto fisicamente. Orlok causa repugnância por ser uma criatura que mata para sobreviver, um monstro que bebe sangue e leva a tristeza por onde passa.

Outro ponto relevante destacado por Karg (2009) é o fato de *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* ser uma versão não autorizada de *Drácula* de Bram Stoker. Por falta de recursos e conhecimento sobre as leis dos direitos autorais, a produtora não solicitou a devida autorização da família de Stoker. Ao saber sobre a adaptação cinematográfica da obra, a viúva do escritor, Florence Stoker, tomou providências legais rapidamente. Quando Murnau soube da possibilidade de seu filme ser proibido, realizou algumas mudanças como: nomes de personagens, ambientação geográfica e final da história. Jonathan Harker tornou-se William Hutter; Mina Murray virou Ellen Hutter; Reinfield ficou conhecido como Knock e Drácula transformou-se no Conde Graf Orlok (ou Orlock). Mas, mesmo assim, Florence Stoker, com a ajuda da *British Incorporated Society of Authors*, processou os produtores do filme. O resultado da batalha judicial em 1925 foi a exigência de que todos os negativos e cópias do filme fossem destruídas. Todavia, restaram algumas cópias após o lançamento americano em 1929. Depois disso, afirma a autora, o filme foi

relativamente esquecido até a década de 1970, quando foi realizado seu *remake* pelo diretor Herzog, e desde então é considerado *cult*.

8.1.3. Construção fílmica

Em *Nosferatu* a narrativa adotada é considerada clássica por obedecer aos conceitos básicos de uma trama, pois, como menciona Bordwell (2005) inicialmente há um estágio de equilíbrio, seguido posteriormente por uma perturbação, luta e eliminação do elemento perturbador, respeitando a ordem cronológica. Há uma situação original que é violada e que busca-se restabelecer.

Além disso, todos os elementos utilizados nas cenas são direcionados a fim de oferecer clareza e coerência para a história. Os questionamentos do espectador são respondidos no decorrer do filme sem grande esforço durante o desenrolar dos fatos que são apresentados de modo naturalmente imperceptível.

Com início, meio e fim bem definidos, a película inicia com a exposição de fatos, mostrando o contexto em que se encontra o casal apaixonado Hutter e Ellen. A perturbação ocorre com a ida do corretor ao encontro de Orlok para lhe vender o imóvel. A trama segue para o ponto de ataque que é o encontro entre Hutter e o Conde. Então, começa a fase da luta: *Nosferatu* mostra sua força e persegue Ellen. Sua eliminação ao final tem como objetivo voltar ao estado de normalidade inicial, porém este vem com um preço: o sacrifício de Ellen. Temos assim um final “semi-feliz”, visto que a mocinha salva a todos, mas tem que morrer para isso.

Um importante elemento a ser destacado é a iluminação da obra. Simões Jr. (2008) cita que a iluminação realça os contrastes entre o preto e o branco, criando uma luta simbólica que representa o conflito entre os opostos. Esse efeito contrastante entre claro e escuro ao longo do filme estabelece metaforicamente uma relação maniqueísta, ligando o bom ao claro e o mal ao escuro. O autor refere que Murnau utiliza as sombras com a finalidade de causar no espectador uma sensação de ameaça, oferecendo-lhe a impressão de ainda mais terror, já que, além de temer a figura monstruosa visível, ele passa a temer a figura do mostro não visível, o vulto que pode aparecer a qualquer momento.

Outro autor que aborda os significados imaginários sobre luz e sombra em *Nosferatu* é Lira (2008). O pesquisador aponta que a sombra é usada como “arquetipo do horror” (p.157). Ampliada e lançada de modo ameaçador, é a sombra de Orlok que toca primeiramente suas vítimas, causando um efeito mais aterrador

do que o próprio vampiro. O intuito, segundo o autor, foi valorizar simbolicamente a atribuição negativa dada à sombra, como a “anti-luz” (p.159). Disforme, a sombra de Nosferatu torna-se elemento terrificante em várias cenas, sugerindo ao espectador que ele irá atacar. Ademais, Silva (2010) cita que o filme introduziu a ideia da rejeição do vampiro à luz do sol, uma concepção que se tornou parte das obras literárias e filmes do gênero.

Com relação à sonoridade, devido ao fato do filme ser mudo, a música se sobressai como um elemento narrativo que guia o espectador durante o transcorrer da história. Eufóricas, suaves, alegres, assustadoras ou tristes, as composições dramatizam e interagem com o público, produzindo respostas emocionais complementares às cenas.

A película inicia em clima sombrio: páginas de um livro antigo introduzem o espectador na história com uma melodia lenta que produz uma sensação de que algo sinistro está por vir. Sons específicos são lançados ao texto de abertura: “Nosferatu, não parece com o som do canto do pássaro da morte da meia-noite? Não ouse usar esta palavra, pois seus pensamentos entrarão na escuridão das sombras, sonhos fantasmagóricos invadirão o seu coração e beberá seu sangue.” Tais sons se transformam em uma espécie de melodia que caracterizará a sua presença em todos os momentos que ele está para entrar em cena. Destaca-se a passagem em que Nosferatu vai ao encontro de Ellen: sua sombra sobe as escadas em um ritmo frenético. Ao mesmo tempo em que a música produz terror, ela evidencia o poder do vampiro e prende a atenção do espectador, criando uma atmosfera de tensão.

Observa-se que Murnau faz uso demasiado da escrita ao longo de sua película: livro-narrador, carta-pacto entre Knock e Nosferatu, documento de venda, cartas, documento de embarque e diário de bordo. Mesmo sendo um filme mudo, o que justificaria o uso da escrita, o excesso do uso dela parece, como apontam Pezzini e Tintori (2008), ter o intuito de criar uma relação com os fatos históricos.

Além disso, o uso do recurso auxiliou a apresentação do personagem ao público. Apesar da rica tradição alemã sobre lendas vampírescas, Orlok inaugura um novo conceito de vampiro misturando descrições referentes tanto ao vampiro folclórico quanto ao vampiro histórico, como Vlad Tepes e Elisabeth Bathory.

Todos esses elementos compõem com brilhantismo a obra cinematográfica “Nosferatu, uma sinfonia de horror”, tornando-o um filme inspirador e à frente de seu

tempo por ter usado recursos inovadores para a época, além de ter sido o primeiro, conforme Baddeley (2005), a ser produzido com a única intenção de assustar o espectador.

8.2. O DRÁCULA PERMITIDO

Filme: Drácula, 1931

8.2.1. Enredo

Em uma noite sinistra, após uma travessia de carruagem pelos Montes dos Cárpatos na Europa Central, o titular único da agência imobiliária Renfield chega ao castelo do Conde Drácula na Transilvânia. Sua missão é finalizar o contrato de aluguel de uma propriedade em Londres, a abandonada Abadia Carfax, para o Conde.

Antes de chegar ao local, o agente pára em uma hospedaria na estrada, na qual é avisado sobre o dono do castelo ser um vampiro. Decidido a prosseguir mesmo diante das advertências, Renfield recebe um crucifixo da esposa do proprietário do estabelecimento. Ela pede que ele porte o objeto em nome da mãe dele, pois deste modo estaria protegido. Sob protestos dos habitantes ali próximos, o agente prossegue a viagem.

Com o pôr do sol, Drácula e suas três esposas acordam e saem dos seus caixões. Disfarçado de cocheiro, o Conde espera por Reinfeld na estrada, conduzindo, sem dizer uma palavra, o rapaz até seu castelo. Como estão em alta velocidade, o agente se incomoda e coloca seu rosto para fora da janela da carruagem a fim de pedir ao cocheiro que vá mais devagar, contudo, o que ele vê é apenas um morcego adiante dos cavalos. Assustado, retorna ao seu assento.

Ao parar diante do castelo, Reinfeld decide questionar o cocheiro sobre o motivo de ele conduzir a carruagem tão velozmente. Entretanto, não há ninguém ali. A porta que dá para o interior da excêntrica residência de Drácula se abre sozinha, então o agente decide entrar conhecendo, finalmente, o Conde.

Com ar misterioso, o vampiro surge envolto por uma capa escura e uma vela na mão no alto de uma escada. O Conde convida o agente para acompanhá-lo até os aposentos onde seria instalado; entretanto, para isto ele tem que subir as escadas e passar por aranhas e teias em seu caminho.

No quarto, o Conde é gentil: oferece um jantar ao seu hóspede e ambos tratam sobre o contrato de aluguel. Após anunciar que retornariam na noite seguinte a Londres de navio, Reinfield corta o dedo no clip dos papéis, fazendo o vampiro ir até ele de modo fugaz. É impedido pelo crucifixo que ganhara na hospedaria.

Porém, Drácula faz o agente provar um vinho que o deixa inconsciente e o hipnotiza. A partir daí, Reinfield se transforma em um servo do Conde. É ele quem cuida para que o vampiro seja transportado em seu caixão pelo navio Vesta até Londres.

Ao chegar ao porto da cidade britânica, a tripulação do Vesta está toda morta. O único aparente sobrevivente é o agente, completamente enlouquecido e se alimentando do sangue de pequenos animais. Ele é enviado a um manicômio, enquanto Drácula inicia seus ataques aos londrinos, começando por uma vendedora de flores.

Em uma noite de ópera, após hipnotizar uma camareira com o intuito de atrair a atenção do dono do manicômio, o Dr. Jack Seward, o Conde se apresenta ao médico, a Mina Seward, a Lucy Western e a John Harker, noivo de Mina.

Lucy é a primeira a se encantar por Drácula, e também é sua primeira vítima. A moça deixa as janelas abertas e o vampiro entra em seu quarto sob a forma de um morcego, para em seguida metamorfosear-se novamente em vampiro. Lucy tem uma perda de sangue inexplicável para a junta médica que a assiste e, mesmo recebendo transfusões, acaba morrendo, ou seja, neste caso, tornando-se uma vampira.

No manicômio, Reinfield continua a manifestar comportamentos bizarros, como o ato de comer aranhas. Devido a tais atitudes, bem como a série de mortes na cidade, o Dr. Seward chama seu amigo, o cientista Dr. Abraham Van Helsing. Desacreditado, ele alerta que a causa de todos os infortúnios se deve a presença de vampiros em Londres. Para provar sua teoria, o cientista pede para examinar Reinfield que, além de se comportar estranhamente, mostra uma grande preocupação com Mina. O agente imobiliário está dividido entre seus sentimentos de proteção à jovem e as ordens de Drácula, o qual o controla telepaticamente.

À noite, o vampiro ataca Mina, misturando seu sangue ao dela. Enquanto Mina relata suas experiências sobrenaturais a Harker, o Dr. Van Helsing pede para examiná-la. Ele percebe que a moça foi vítima do vampiro.

Nesse momento, o Conde aparece para visitar a família Seward. Drácula e Van Helsing são apresentados, mas o vampiro observa que já conhece a fama do cientista na Transilvânia. O doutor percebe que a imagem do Conde não aparece no espelho e o confronta, pedindo que olhe para o objeto. Bastante irritado ao perceber que Van Helsing quer desvendar sua identidade, o Conde se retira quase imediatamente do local.

Mina é novamente surpreendida por Drácula, fazendo com que o cientista comece a pôr seus conhecimentos em prática, a fim de impedir que os ataques continuem. Enquanto isso, Lucy, como vampira, morde crianças pela cidade.

Van Helsing vai até Mina investigar se ela sabe alguma coisa sobre Lucy. A jovem relata ao doutor que viu a amiga morta com o lobo e está ciente de que ela é a responsável pelos crimes contra as crianças da cidade. Também se dirige a Harker dizendo que não podem ficar juntos e que ele não pode nem ao menos beijá-la. Como ela decide terminar o noivado, o rapaz quer levá-la para fora de Londres por acreditar que está enlouquecendo. O cientista intervém protegendo o quarto de Mina com acônito, planta que repele vampiros, e dá ordens expressas à enfermeira de não abrir as janelas em hipótese alguma.

Na sala da casa da família Seward, Reinfield aparece após escapar do seu dormitório no manicômio. Ele distrai Jack, John e Van Helsing com seus devaneios até que o cientista percebe que Drácula está por lá. Todos decidem tomar providências, mas o Doutor se mantém no mesmo local. O Conde surge e pede para que ele vá embora, mas, decidido a proteger aquelas pessoas, Van Helsing decide ficar. Então o vampiro decide hipnotizá-lo, mas desiste ao se dar conta de que a vontade de seu antagonista é muito forte. Acaba por ir embora quando lhe é mostrado um crucifixo.

Com o início da noite, Mina age estranhamente e seduz o noivo na varanda de seu quarto. Um morcego os rodeia e, enquanto Harker tenta mandá-lo embora, a jovem responde ao animal que a controla telepaticamente. Prestes a avançar sobre John, ela é impedida pela intervenção de Van Helsing com a sua cruz em punho. Assim, a moça volta ao normal e, chorosa, conta a todos ali presentes que bebeu do sangue de Drácula.

Pouco depois de Mina dormir, o vampiro consegue hipnotizar a enfermeira e capturar a jovem em seu quarto. Atrás de pistas, Harker e Van Helsing estão nos arredores da Abadia de Carfax quando veem Reinfield no local. Eles o seguem e

pela janela presenciam Mina, Drácula e Reinfield juntos. Harker chama pela noiva, que está hipnotizada, ao mesmo tempo em que o agente imobiliário nega ao Conde que os tenha ajudado a chegar até ali para seu “Mestre”. O Conde enforca seu servo e desce as escadas da Abadia segurando a jovem nos braços. Harker e Van Helsing conseguem chegar ao esconderijo, achando dois caixões: um com o vampiro dormindo e o outro vazio. Em seguida, Van Helsing enfia uma estaca no coração de Drácula. Após a eliminação do vampiro, Mina sai do transe e é encontrada pelo noivo. O casal se abraça apaixonadamente e Van Helsing anuncia que Drácula está morto. Na cena final, eles sobem as escadas de Carfax juntos, enquanto o cientista anuncia que ficará por ali mais algum tempo.

8.2.2. Panorama

Durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1919) a economia norte-americana estava em pleno desenvolvimento. As indústrias dos EUA produziam e exportavam em grandes quantidades, principalmente, para os países europeus. Após a guerra o quadro não mudou, pois os países europeus estavam voltados para a reconstrução das suas indústrias e cidades, necessitando manter as importações, principalmente as advindas dos EUA. A situação começou a se modificar no final da década de 1920. Reconstruídas, as nações européias diminuíram drasticamente a importação de produtos industrializados e agrícolas. Com a diminuição das exportações para a Europa, as indústrias norte-americanas começaram a aumentar os estoques de produtos, pois já não conseguiam mais vender como antes. Grande parte destas empresas possuíam ações na Bolsa de Valores de Nova York e milhões de cidadãos norte-americanos tinham investimentos nestas ações.

Ao perceber a desvalorização das ações de muitas empresas, houve uma correria de investidores com o intuito de vendê-las. O efeito foi devastador, pois as ações despencaram em poucos dias. Houve a quebra da Bolsa de Valores de Nova York em 29 de outubro de 1929, alterando a economia e o crescimento industrial tanto norte-americano quanto mundial. Uma série de quedas consecutivas das ações fez com que investidores, empresários e industriais falissem ou restringissem muito suas produções. Consequentemente, pessoas muito ricas, passaram, da noite para o dia, para a classe pobre. O número de falências de empresas foi enorme e o desemprego atingiu quase 30% dos trabalhadores (PEZZINI; TINTORI, 2008).

Segundo Remond (1989), a princípio a situação foi encarada com certo otimismo. O presidente dos EUA na época, Herbert Hoover, assegurava que “A prosperidade esperava na esquina da rua.” E esse era o prognóstico de quase todos os especialistas. Entretanto, a crise prosseguia e começou a afetar o estado de espírito da população. O autor cita: “Os americanos perdiam [...] sua confiança no dogma da livre iniciativa, nas virtudes da iniciativa privada e na solidez dos pressupostos liberais” (p.99). A crise continuou implacável, e cerca de vinte anos foram necessários para a economia se reerguer e diluir-se o trauma causado pela quebra da bolsa.

Entretanto, indiferente à crise econômica, a produção cinematográfica norte-americana cresceu vertiginosamente nas décadas de 1930 e 1940. Para Karg (2009), o cinema serviu como uma válvula de escape para a população naquele período de caos econômico. Outros fatores importantes atribuídos ao sucesso do cinema neste período pela autora são: o baixo preço dos ingressos, as sessões duplas e a inovação da sonorização dos filmes.

Piedade (2002) menciona que o movimento expressionista originado na Alemanha forneceu as bases estéticas para o desenvolvimento da indústria do cinema de terror nos Estados Unidos, já que, diante dos problemas políticos e econômicos germânicos, muitos profissionais migraram para Hollywood.

A companhia *Metro Goldwyn Mayer* (MGM) realizou o primeiro longa-metragem norte-americano sobre um vampiro intitulado *London After Midnight*, em 1927. Estrelado por Lon Chaney, um dos maiores astros do cinema na época, o filme é pouco referenciado por ter enfraquecido a figura lendária. Descrente da força dos temas sobrenaturais junto ao público, a MGM atrelou explicações racionais ao vampiro que, ao final da história, revelou-se um detetive disfarçado em busca de um assassino (HUMPHREYS, 2013).

A grande responsável pela difusão do gênero horror foi a *Universal Pictures*. Principalmente na época, seus filmes eram considerados de alta qualidade, expandindo-se rapidamente pelos Estados Unidos. O resultado foi notório. As produções fizeram tanto sucesso que os filmes de terror resultaram em ricas fontes financeiras para seus estúdios.

Neste contexto, após a batalha judicial contra Murnau, a viúva de Bram Stoker, Florence Stoker, vendeu por US\$ 40.000,00 (uma cifra considerada pequena) os direitos da adaptação do livro para a *Universal* em 1930. Os estúdios

imediatamente contrataram Tod Browning para a direção e começaram a procurar o ator ideal para interpretar Drácula. Primeiramente, o diretor pensou no ator Chaney, seu parceiro em diversos filmes. Porém, o ator faleceu antes do filme ser produzido. Então, vários nomes foram cogitados, até que o diretor decidisse escolher o ator de teatro Bela Lugosi para assumir o papel. Ele já havia interpretado o Conde Drácula nos palcos de New York e queria muito representar o personagem no cinema. Por isso, acabou aceitando somente U\$\$ 3.500,00 pelas sete semanas de filmagem (SIMÕES Jr., 2008).

O filme *Drácula*, da Universal estreou em uma sexta-feira 13, no mês de fevereiro de 1931, próximo ao dia dos namorados, após uma intensa campanha publicitária em Nova York. Há rumores de que mulheres desmaiaram nos corredores e que homens saíram correndo do cinema (KARG, 2009).

Melton (2003) descreve que a cidade norte-americana foi coberta por cartazes vermelho sangue. O resultado foi um grande sucesso, sendo a película campeã de público do estúdio naquele ano.

Contudo, com o passar do tempo, a ganância da indústria cinematográfica transformou seus filmes de terror, primeiramente concebidos como obras de arte, em apenas instrumentos lucrativos, saturando o tema.

8.2.3. Construção fílmica

Inicialmente, faz-se importante mencionar que *Drácula*, de Tod Browning, foi filmado sobre a imposição do Código de Hays, que eram uma série de regulamentos que restringiam os conteúdos das produções cinematográficas norte-americanas a partir da década de 1930. Após um grande escândalo envolvendo orgia e morte em uma festa com várias celebridades hollywoodianas, um dos líderes do Partido Republicano na época e fundador da *Motion Pictures Producers and Distributors Association*, a MPAA, Will H. Hays instaura um conjunto de diretrizes que limitam a produção de filmes no país. Estas eram relacionadas com a observância da moralidade, que poderia ser entendida como a exclusão de cenas de nudez, homossexualidade, menção ou uso de drogas ou álcool, relações entre pessoas de etnias diferentes, linguagem muito ofensiva, assassinatos brutais, adultério de forma explícita e até mesmo beijos muito intensos.

Desse modo, o primeiro filme autorizado da obra de Bram Stoker foi adaptado sob restrições, fazendo com que o erotismo, bem como as cenas mais fortes

(consideradas violentas pelo Código Hays) da trama fossem apresentadas de modo sutil.

É relevante constatar que *Drácula* estreou como a primeira película de terror sonorizada do mundo. Karg (2009) acredita que esta novidade foi um dos elementos que adiou o impacto da crise sobre o cinema. Sem ainda muito traquejo nesta nova tecnologia, observa-se que o filme aqui referido traz poucos diálogos e, em muitos momentos, as imagens desnecessariamente ilustram a fala.

Atrelada à inovação, o público, principalmente o feminino, se encantou com o forte sotaque do ator húngaro Bela Lugosi. Sem saber falar inglês, ele memorizava as palavras foneticamente “graças a uma força de vontade titânica” (PEZZINI; TINTORI, 2008, p. 181). Além disso, o ator compôs com maestria um vampiro de postura aristocrática, altiva e misteriosa. Se em *Nosferatu, uma sinfonia do horror* (1922), Orlok era amedrontador, em *Drácula*, o vampiro primeiramente seduz, para depois assustar. Com comportamento refinado, carisma e uma beleza exótica, Lugosi criou a imagem pública do personagem. Sua capa, por exemplo, é ainda um dos acessórios mais copiados no mundo. O mérito se dá pelo fato de ele tê-la usado como se a mesma fosse uma extensão do seu ser, manejado-a como asas de morcego. O figurino traduziu a personalidade e as características de seu personagem; de simples elemento artístico, a capa adquiriu simbolismo de poder em performance.

Outro aspecto relevante do Conde de Bela Lugosi é a concentração de seu poder na hipnose. É pelos olhos do vampiro que a trama flui, afinal é hipnotizando e encantando que ele age com as pessoas. Nota-se que, em muitas cenas, a face do personagem é insistentemente iluminada por um feixe de luz, do qual não é possível determinar a fonte. Assim, a expressividade da imagem reincide sobre o sobrenatural (HUMPHREYS, 2013).

A versão estrelada por Lugosi não é fiel ao livro e se aproxima mais da interpretação teatral adaptada por Hamilton Deane e Jonh Balderston para os palcos da Broadway. Diversas diferenças existem. Uma delas, por exemplo, pode ser vista logo no começo: a visita ao castelo é feita por Renfield, ao invés de Harker.

Apesar de o personagem vampiresco ser diferente de Orlok, o filme recebeu influências do expressionismo e de Murnau que podem ser vislumbradas nos cenários do castelo de Drácula, bem como na cena em que Reinfield é conduzido pela charrete com o cocheiro-morcego. Simões Jr. (2008) verifica que a iluminação,

maquiagem e figurino também são uma referência ao movimento expressionista, visto que estabelecem contrastes entre o preto e o branco e formam uma penumbra macabra com o auxílio da sombra. Segundo o autor, a fórmula expressionista para criar a atmosfera de terror foi acrescentada por Karl Freund, cineasta alemão, ex-integrante da equipe de *Nosferatu* (1922), o qual assumiu a direção da película devido ao alcoolismo de Tom Browning.

8. 3. AGRESSIVO, ENSANDECIDO E SENSUAL

Filme: Horror of Dracula, 1958

8.3.1. Enredo

Após uma longa viagem, Jonathan Harker chega ao castelo do Conde Drácula, passando-se por um bibliotecário que iria catalogar as obras do vampiro. Ao chegar, encontra o castelo vazio, mas sobre a mesa há um bilhete do Conde se desculpando pela ausência e oferecendo-lhe um jantar. Enquanto está fazendo a refeição, Harker deixa cair uma prataria com pão. Neste momento surge uma jovem mulher que lhe implora socorro, dizendo-se uma prisioneira do local. A moça treme de pavor com o surgimento de Drácula, que aparece no alto de uma grande escadaria.

Drácula cumprimenta Jonathan e o conduz para o aposento que preparara para seu hóspede. Contudo, ele é trancado ali. Calmamente, Harker começa a escrever no seu diário, ocasião em que é revelada sua verdadeira intenção ao hospedar-se no castelo: viera para matar o vampiro. Mais tarde, a porta do seu quarto se abre, ele desce as escadarias e entra em uma sala, onde a estranha mulher volta a lhe pedir auxílio e, fingindo chorar, morde-lhe o pescoço. O Conde surge novamente e, violentamente, afasta-a de sua vítima. O casal sai e Jonathan fica preocupado em se tornar ele também um vampiro.

Pela manhã, a fim de eliminar ambos os vampiros, Jonathan decide explorar o castelo, chegando a uma espécie de depósito, lugar onde ficam os caixões de Drácula e sua mulher. Tomando uma estaca, ele decide primeiro matar a vampira. Ao executar tal ato, ela grita e se torna uma anciã ao morrer. Seus gritos despertam o Conde e, quando Jonathan abre-lhe a tumba, esta já está vazia. Drácula o espera à saída, dando a impressão de que irá atacar.

A história segue com o Dr. Van Helsing investigando o paradeiro de Harker dez dias depois do seu desaparecimento em uma espécie de hospedaria. A funcionária do local lembra-se de ter colocado a carta que o Dr. Van Helsing tinha em mãos no correio. O dono do estabelecimento interfere e se nega a dar qualquer tipo de informação, dizendo que existem coisas em que seria melhor não mexer, pois estariam além das suas próprias forças. Assim que se senta para comer algo, a funcionária lhe traz, disfarçadamente, o diário de Harker, dizendo que este fora encontrado nas imediações.

Depois de reconhecer o objeto, o Dr. Van Helsing continua suas investigações indo até o castelo do Conde. Na estrada vê uma charrete conduzindo um belo caixão que o deixa paralisado por alguns instantes. Decide prosseguir e, ao chegar ao local, chama pelo amigo, vê suas coisas reviradas e a foto de Lucy arrancada do porta-retrato. Ao encontrá-lo dormindo num caixão, tal qual um vampiro, fica horrorizado. Crava-lhe uma estaca no peito e parte de volta à Inglaterra, para dar a triste notícia à noiva do morto, Lucy, que está acamada há 10 dias na casa de seu irmão Arthur Holmwood e a esposa, Mina.

A princípio, Arthur desconfia de Van Helsing pelas escassas informações a respeito da morte de Jonathan. O irmão de Lucy o acha muito misterioso. Ele despede-se apressadamente de Helsing e vai em busca de ajuda para a irmã estranhamente adoentada. Como receia por uma piora de Lucy ao saber da morte do noivo, decide esperar um pouco para contar a ela sobre o ocorrido.

No quarto da irmã, Arthur e Mina verificam que Lucy não apresenta melhoras. Assim que saem do quarto, ela se levanta, sonda para ver se há alguém por perto, abre as janelas e retira o crucifixo que estava em seu pescoço, guardando-o na gaveta da cômoda. Lucy tem a marca de dois furos no pescoço.

Na cena seguinte, Van Helsing grava por meio de seu dictaphone o resultado de suas pesquisas sobre vampiros. Os pontos levantados por ele são: vampiros são alérgicos à luz do Sol, a qual pode lhes ser fatal; não suportam o odor do alho; o crucifixo, que simboliza a força do bem sobre o mal, tem duplo poder, pois protege o indivíduo e revela o vampiro ou sua vítima (contaminada em estágio avançado). O cientista finaliza seu relato dizendo: “Está comprovado que as vítimas conscientemente detestam o domínio do vampirismo, mas são incapazes de reagir a esta prática. Semelhante a um viciado em drogas. A morte definitiva resulta da perda

de sangue, mas, diferente da morte normal, a paz não se manifesta porque eles entram na pavorosa esfera do eterno. Drácula deve ser encontrado e destruído.”

Enquanto isso, Drácula se faz presente no quarto de Lucy. Paralisa-a e a cobre com sua capa. No dia seguinte, o Dr. Seward diz à família Holmwood que a moça apresenta sintomas de anemia. Sem estar convencida de que o médico ache a verdadeira causa da doença da cunhada, Mina procura Van Helsing e lhe dá mais detalhes sobre o estado de Lucy.

O cientista decide examiná-la e vê as marcas em seu pescoço. Então, Lucy diz que Jonathan está morto. Mina e Van Helsing confirmam a informação e ele passa uma série de instruções à empregada Olga, a fim de evitar que a moça seja novamente atacada pelo vampiro.

À meia-noite, Lucy pede à funcionária que retire o alho e abra as janelas, já que mal conseguia respirar. Apiedando-se, Olga age como solicitado. Na manhã seguinte, a noiva de Harker é dada como morta. Arthur se dirige agressivamente a Van Helsing, afirmando que nada daquilo que ele pediu ajudara a irmã de fato. Neste momento, a empregada confessa que ela fora a responsável pelas instruções não terem sido seguidas corretamente. O cientista decide deixar o diário de Jonathan com a família de Lucy para que eles mesmos tirem suas conclusões.

Mais tarde, Tânia, a filha de Olga, é levada à casa dos Holmwood por um policial. Chorosa, ela explica a Mina que vira Lucy. Ela a chamara para segui-la, mas depois se fora. Arthur vai até o local onde está o caixão de Lucy e se assusta ao não ver o corpo da irmã. Transformada numa vampira, ela tenta novamente seduzir Tânia, sendo impedida em seus intentos pela chegada de Van Helsing e Arthur, que salvam a criança. Aturdido, o irmão de Lucy questiona o motivo daquela situação. O cientista responde que é uma espécie de vingança de Drácula contra Harker: sua noiva substituiu a mulher prisioneira que ele havia matado. Completa sugerindo que usem Lucy para localizarem Drácula, mas Arthur se opõe. Então ela é colocada no caixão e Van Helsing crava-lhe uma estaca no peito a fim de terminar com sua agonia.

A partir disso, os dois decidem investigar o paradeiro de Drácula. Para isto, vão até o setor que cuida da transferência de caixões e, por meio de suborno, chegam até onde a peça mortuária deveria estar. Contudo, ela já desaparecera do local.

Um garoto aparece na porta da casa dos Holmwood e avisa Mina que Arthur estaria esperando-a para um encontro. Mesmo desconfiada, ela vai até o local, onde é surpreendida pelo Conde.

Assim que Arthur e Van Helsing voltam para casa, encontram Mina num estado estranho. Decidem voltar a investigar o paradeiro do caixão mas, antes de partir, Arthur pede à esposa para segurar um crucifixo. Ela reluta e, quando ele encosta-lhe a peça, sua pele se queima, criando uma cicatriz: Mina grita, levanta-se rapidamente e desmaia. O cientista pede a Arthur que deixe que sua esposa os conduza a Drácula. Eles decidem armar uma tocaia para Drácula usando Mina como isca.

Arthur e Van Helsing esperam do lado de fora da casa, mas não veem ninguém entrando nela, por isso estranham ao escutar o grito de Mina. Ao socorrê-la, encontram-na ensanguentada, mas a salvam com uma transfusão de sangue entre o casal. Eles se questionam como o Conde havia entrado ali. Neste instante, Olga entra na sala e lhes conta que a patroa a proibira de entrar na adega. Rapidamente, Van Helsing vai até lá e localiza o caixão, cerca o lugar com várias cruzes, mas Drácula o prende ali, raptando Mina.

Arthur liberta o médico, dando início a uma perseguição. Drácula retorna às imediações de seu castelo e tenta enterrar Mina. É descoberto por Arthur e Van Helsing e, como irá amanhecer, foge para o interior de seu palácio. Enquanto Arthur socorre Mina, Van Helsing corre atrás do Conde. Eles iniciam uma luta corporal. Drácula começa a enforcar Van Helsing que, fingindo desmaio, é solto. Reunindo as forças, o médico abre uma fresta nas cortinas, por onde penetra a luz solar. Fazendo uma cruz com castiçais, força o Conde em direção aos raios luminosos. Drácula é feito em pó pela luz do sol, enquanto Van Helsing assiste, horrorizado, a sua decomposição. Mina recupera sua humanidade, enquanto a cicatriz da queimadura desaparece. À medida que o Conde vira cinzas, a única coisa que se mantém intacto é seu anel.

8.3.2. Panorama

Após a dramática experiência da Segunda Guerra Mundial, a estrutura patriarcal sofreu importantes modificações. Os papéis, anteriormente determinados, começaram a se dissolver: as mulheres que haviam trabalhado tanto ou ainda mais que os homens durante a guerra reivindicavam seu direito ao trabalho; os jovens já

não aceitavam a mesma imposição de regras em sua educação. Atrelada a isto, a cultura norte-americana ganhava espaço: Elvis Presley e a minissaia são marcos da força da cultura pop na sociedade (BÜTTNER, 2004).

A Literatura e a indústria cinematográfica também passaram por sensíveis mudanças. Em vez de filmes clássicos, com temas históricos, por exemplo, novos gêneros foram apresentados ao público, principalmente ao jovem, consumidores em plena ascensão. Os temas traziam histórias sobre mundos distantes; era o início da ficção científica, do fantástico, nos livros e nas telas de cinema. Tornou-se possível criticar a sociedade, mantendo, ao mesmo tempo, uma distância dela (PEZZINI; TINTORI, 2008).

Ao constatar a nova clientela frequentadora das salas de cinema, a pequena empresa cinematográfica britânica *Hammer Films* passou a produzir filmes de terror. Devido ao grande sucesso de *Frankenstein* (1957) e *Horror of Dracula* (1958), a empresa rapidamente cresceu e se tornou sinônimo de horror no mundo. Com profundidade em seus diálogos, suntuosos cenários e a inserção da cor em suas obras, a *Hammer* inovou e ganhou espaço no mercado, tornando-se referência pela sua qualidade (BÜTTNER, *op.cit.*).

Carrasco (2010) aponta quatro características que consolidaram a produtora no mercado. São elas: a postura atrativa e violenta do Conde, o forte caráter sexual das histórias, a aparição visual do sangue e as referências religiosas mostradas nos filmes.

Ainda há uma diferença marcante nas produções da *Hammer*: a utilização explícita de metáforas sexuais em diversos filmes. Para Büttner (*ibid.*), *Horror of Dracula* reflete as mudanças de atitudes morais ocorridas no final dos anos de 1950. O autor cita que Christopher Lee, que se tornou famoso por interpretar o Conde, dizia que o filme trazia uma mistura de contos de fadas, melodrama e pantomima. Este foi, segundo o ator, a base do sucesso dos vários filmes produzidos sobre o vampiro pelo estúdio.

É importante citar que, no final da década de 1950, a indústria fílmica estava em crise devido a maior aquisição de aparelhos televisivos, por isso as restrições da censura foram liberadas a fim de levar o público de volta às salas de cinema. Neste contexto, Terence Fisher, um dos mais influentes diretores ingleses, produziu *Horror of Dracula*, trazendo o elemento subjacente sexual da obra de Bram Stoker (PEZZINI; TINTORI, *op.cit.*).

8.3.3. Construção fílmica

A adaptação de Terence Fisher se mantém próxima ao romance de Stoker, embora com algumas partes cortadas e outras modificadas. O personagem Renfield, por exemplo, é completamente apagado, Dr. Seward é agora apenas o médico da família dos Holmwoods. Jonathan Harker desempenha um papel diferente: ele visita Drácula não como corretor imobiliário, mas para se tornar seu bibliotecário. Entretanto, na verdade ele é uma espécie de agente secreto, amigo do cientista Van Helsing, cujo real objetivo é destruir o Conde. Harker é noivo de Lucy Holmwood. Lucy é irmã de Arthur, casado com Mina. Apesar das alterações, os personagens principais estão relacionados uns com os outros, e de um modo até mais estreito do que na obra stokeriana.

As cidades e lugares do romance também foram mudados: o castelo de Drácula está localizado perto da aldeia de Klausenberg; Mina, Lucy e Arthur moram em uma cidade chamada Karlstadt, que se assemelha mais a Londres contemporânea do que a vitoriana. A distância entre os dois locais parece ser menor, o que facilita o acesso do vampiro às suas vítimas, aumentando a gravidade da ameaça causada pela sua presença. Mas o enredo básico mantém sua semelhança com a história original.

Ressalta-se, como exposto por Simões Jr. (2008) que, nesta versão, Drácula não se destaca como elemento principal da trama. Apesar da ótima atuação de Christopher Lee, a figura do vampiro surge apenas em momentos de ataque, abandonando a complexidade do personagem.

A primeira versão cinematográfica em cores de *Drácula* valoriza a ação em sua película. Lee encarna um vampiro violento, uma verdadeira criatura de horror. O ator derruba a imagem de cavalheiro intocado construída por Bela Lugosi. Ele mostra os seus caninos sem pudor, assim como arrebatava suas vítimas. Suas mordidas valorizam a sexualidade, simbolizando carícias sexuais.

Por apresentar atitudes mais humanizadas, Lee também representa um vampiro mais vulnerável que os anteriores. A sensação é que ele não é tão difícil de ser apanhado. Seu oponente, o Dr. Van Helsing, assume ainda mais a posição de herói da narrativa. O médico, o qual também é especialista em mortos-vivos, é uma espécie de caçador, e não apenas um mentor do grupo. Muito mais ágil do que o representado no filme de 1931, ele não só conhece as fraquezas do sanguessuga como luta corporalmente com o Conde.

Diferente dos filmes anteriores, onde a escuridão e o ambiente gótico estavam presentes, esta película se vale de uma forte iluminação, deixando todos os cenários muito claros, visíveis e com caráter teatralizado. A decoração é em tons quentes. O terror não é mais disseminado pelas sombras, mas com perseguição e sangue. Este último, anteriormente citado, ganha destaque nessa produção, bem como nas demais posteriores obras cinematográficas.

Observa-se que, além de trazer às telas a beleza exótica atrelada a um vampiro intenso, *Horror of Dracula* destaca a presença da sensualidade feminina. Entretanto, as representantes do sexo feminino se mostram, além de sedutoras, manipuláveis e frágeis.

Por fim, assinala-se que nesse filme e, em muitos outros que se seguiram estrelados por Lee, o Conde Drácula é reduzido a condição de principal agente transmissor da doença do vampirismo, a qual ainda é desconhecida e precisa ser fortemente combatida. A cientificidade abordada na obra original é não apenas enfatizada, como ultrapassada no filme. O sobrenatural, valorizado nas obras anteriores, passa para um segundo plano, provavelmente, entre outros fatores, em decorrência de uma época de intensas descobertas tecnológicas e científicas tais como os aparelhos eletrodomésticos, o DNA, a possibilidade de viagens espaciais, etc.

8.4. UMA EXISTÊNCIA MELANCÓLICA

Nosferatu, o vampiro da noite, 1979

8.4.1. Enredo

Inicialmente vêem-se várias múmias, as quais são sucedidas pelo aparecimento de um morcego que voa lentamente até que Lucy, esposa de Jonathan Harker, desperta assustada. Ele sai da sua cama (ao lado da dela) e a socorre dizendo que se trata apenas de um pesadelo. Mas Lucy enfatiza que prevê uma desgraça se aproximando.

Na manhã seguinte, enquanto ambos tomam seu café da manhã, Lucy observa que o marido come rapidamente todos os dias e o adverte que aquilo poderia lhe fazer mal.

A caminho da agência imobiliária onde trabalha, Jonathan reflete sobre o tédio que sente em morar em Wismar, na Alemanha. Assim, aceita imediatamente a tarefa de ir até a Transilvânia e vender a casa que fica em frente a sua ao Conde Drácula, conforme a decisão de seu excêntrico chefe, Renfield. Solicitado a viajar naquele mesmo dia, Jonathan ignora o mau presságio de sua esposa Lucy e decide acatar o pedido. Vencida pela decisão do marido, ela pede para irem à praia onde se conheceram e se apaixonaram. Lá eles caminham e se abraçam. Após o passeio, Jonathan pede a sua irmã, Mina, e ao cunhado que cuidem de Lucy enquanto ele estiver fora. O casal se beija e ele parte.

No caminho, Jonathan para em uma espécie de hospedaria em um vilarejo, onde é avisado tanto pelo dono quanto por ciganos ali presentes que deveria desistir da viagem, pois nunca ninguém teria voltado do castelo do Conde. Além disso, o castelo não existia de fato, exceto na imaginação do homem. Tudo ali era ruína. Uma senhora lhe entrega um livro que o adverte contra a estranha criatura da noite que ronda a região. Mesmo sem apoio, já que todos se recusam a acompanhá-lo, o corretor decide prosseguir sua trajetória a pé. Sozinho, ele é cercado pela natureza, tortuosas trilhas e muita neblina.

À noite, Jonathan é interceptado por uma charrete que o transporta até o castelo do Conde Drácula. Lá ele descobre que seu anfitrião é um sujeito estranho, pálido e de aparência grotesca. O Conde o convida para um farto jantar. Durante a refeição, Drácula divaga sobre a questão do tempo. Quando soa meia-noite, o corretor se assusta com o relógio e acaba se cortando com a faca que estava na sua mão. Imediatamente, o Conde, até então pacato, levanta-se e, em um gesto agressivo, chupa o dedo de Jonathan, que se afasta assustado. Senta em uma cadeira longe do vampiro, o qual também se senta em uma poltrona em frente a seu hóspede. Exausto, Harker adormece. Em Wismar, um morcego aparece no quarto de Lucy que, ao vê-lo, se assusta.

Ao despertar, Jonathan está mais pálido. A mesa do café da manhã está posta, mas ele se vê sozinho. Sobe as escadas do castelo e não encontra ninguém, somente uma criança cigana tocando um violino. A partir disto, começa a escrever um diário, cujo intuito é relatar o que está vivendo, principalmente a Lucy.

À noite, Jonathan encontra mais uma vez o Conde. Ao mostrar o contrato de venda, deixa cair um medalhão com a foto da esposa. Assim que Drácula vê a foto, decide assiná-lo imediatamente. Também questiona quanto tempo leva para chegar

dali até sua cidade. Harker responde que são 4 semanas por terra. O vampiro comenta que é muito tempo e deixa seu hóspede sozinho.

Desconfiado das atitudes excêntricas e misteriosas do anfitrião, Jonathan começa a ler o livro que lhe tinha sido dado pela senhora na hospedaria. Nele encontra explicações sobre o vampiro, chamado de “Nosferatu” na obra. Ao badalar da meia-noite, o Conde entra em seu quarto e o ataca, mas pára de sugá-lo quando Lucy grita pelo esposo. O médico, Dr. Van Helsing, que a está examinando naquele momento, visto que ela havia sido encontrada sonâmbula no jardim minutos antes, diz que ela está apenas com febre e pulso acelerado, recomendando que a moça fique em observação.

No dia seguinte, o corretor decide investigar o castelo e descobre a tumba com Drácula imóvel. Assustado, ele volta para seu quarto. Durante a noite, ele vê o Conde empilhar vários caixões em uma carroça. Certo de que Drácula está indo atrás de Lucy, corta os lençóis a fim de escapar pela janela. Na fuga, ele cai e bate a cabeça, permanecendo desacordado.

Os caixões de Drácula são aceitos a bordo do navio que partiria a Wismar como “terra de jardim para experiência botânica”. Em pouco tempo, toda a tripulação morre ou desaparece. Enquanto isso, Jonathan é auxiliado pelos ciganos. Bastante debilitado e praticamente em delírio, ele pede que interceptem os caixões pretos.

Com a proximidade de Drácula, Renfield começa a apresentar comportamentos bizarros e agressivos. Por isso, ele é internado em um hospital psiquiátrico e contido com uma camisa de força.

Lucy sente-se bastante incomodada por não ter notícias do marido. Quando Mina lhe diz que está orando a Deus, ela responde que o Senhor está longe quando precisa-se Dele. Ela tenta conversar com Renfield no hospital a respeito do paradeiro de Harker, mas a única informação que obtém dele é que o “Senhor dos Ratos está chegando.”

Ainda muito fraco e abatido, Jonathan decide seguir para Wismar na tentativa de impedir que os caixões desembarquem na cidade, bem como de salvar Lucy. Para ele, “o mal está a caminho”.

O navio chega à cidade sem nenhum sobrevivente para o espanto dos habitantes, que logo providenciam o funeral do comandante sem dar atenção a quantidade de ratos que sai da embarcação.

Com o diário do comandante em mãos, os médicos, incluindo o Dr. Van Helsing, investigam o que haveria ocorrido com a tripulação do navio- fantasma. Descobrem então que a peste negra era a responsável pelas mortes. Através dos ratos, a morte se espalha rapidamente por toda a cidade. Drácula aproveita o tumulto para se instalar na casa que comprara.

Quando Jonathan finalmente chega em casa, está muito doente e não reconhece sua esposa, que desmaia diante da situação. É diagnosticado por Van Helsing como portador de meningite. Lucy questiona o médico se todos ali não teriam enlouquecido.

À noite, o Conde surge no quarto de Lucy. Ele se declara cansado, incapaz de morrer e exige o amor que ela deu para Jonathan. Entretanto, ela se recusa, para desgosto de Drácula.

Agora ciente de que algo diferente da peste é responsável pela morte que está assolando sua cidade, Lucy tenta desesperadamente convencer as pessoas mas todos estão desinteressados. Além disso, muitos praticamente enlouqueceram, festejando seus últimos dias em meio aos ratos. Não consegue nem mesmo o apoio de Van Helsing, que responde com ceticismo às suas colocações.

Lucy decide vencer sozinha o mal de Drácula distraíndo-o de madrugada, oferecendo sua própria vida para isto, tal como havia lido no livro que Harker portara consigo. Ela atrai o Conde para seu quarto. Ele levanta sua camisola, acaricia suas pernas e bebe o sangue dela. A beleza e a pureza de Lucy tiram a atenção de Drácula do primeiro canto do galo e da luz do dia, fazendo com que ela caia no chão. Após constatar a morte de Lucy, Van Helsing passa a acreditar nela. Em seguida, ele finca uma estaca no coração do Conde para se certificar de que o sacrifício da moça não foi em vão. Jonathan Harker, que fora isolado por hóstias pela esposa em um canto da sala, desperta de sua enfermidade e agora é um vampiro. Ele grita por ajuda e manda à prisão o médico. É visto pela última vez viajando para longe a cavalo, dizendo enigmaticamente que tem muito a fazer.

8.4.2. Panorama

A partir dos anos 1960, filmes sobre vampiros foram produzidos em alta escala, fortalecendo o gênero tanto nos Estados Unidos quanto em outros países. O personagem serviu de emblema para que cineastas de diversas escolas, épocas e países dessem vazão aos medos, desejos e perversões de cada época. Foi assim

que surgiram paródias como *A Dança dos Vampiros* (1967), de Roman Polanski, que satiriza as ditaduras do Leste europeu, ou *Blácula* (1972), em que o vampiro é negro. Esses filmes usavam o morto-vivo para traduzir, em metáforas cinematográficas, características sociais que estavam emergindo durante as fases em que foram produzidos, como a luta pelos direitos humanos das minorias e os embates ideológicos em torno da Guerra Fria (KARG, 2009).

Na década de 1970, apesar das produções da Hammer terem começado a decair, o gênero se diversificou pelo mundo e em outras produtoras, progredindo naturalmente até levar os vampiros a filmes que envolvessem, além do terror, intriga, violência, ação, comédia, erotismo e arte (*id. ibid.*).

Paralelamente, as escritoras Anne Rice e Chelsea Quinn Yarbro lançam os romances *Entrevista com o vampiro* e *Crônicas vampirescas* respectivamente, trazendo vampiros com preocupações e reflexões sobre a condição humana.

Nesse contexto, o diretor alemão Werner Herzog realiza uma coprodução franco-germânica com o intuito de trazer às telas a atmosfera criada por Murnau em 1922. Ao decidir refilmar o famoso longa-metragem mudo, o cineasta não escondeu que desejava criar uma ponte entre os dois mais importantes movimentos estéticos do cinema alemão: o expressionismo, difundido na década de 1920 atrelado ao chamado Cinema Novo dos anos de 1970.

Pezzini e Tintori (2008) destacam que o filme de Herzog celebra questionamentos de uma época: a crise de ideais dos anos 70, bem como dos valores tradicionais. Para os autores, a película mostra que a fé, a ciência e a relação com Deus se revelam frágeis em uma sociedade pouco resistente ao Mal, já que, ao final, a maldade triunfa no interior do ser humano.

Nesse panorama, sob críticas de macular uma das obras-primas do cinema, ele lança sua versão de *Nosferatu* em 1979, desta vez com o subtítulo, “o fantasma da noite”, o qual, em português, tornou-se “o vampiro da noite”. Fisicamente, o personagem se assemelha ao de Murnau, porém, dessa vez ele está mais próximo de um ser humano, não apenas na caracterização, mas por demonstrar sentimentos e ter questionamentos existenciais. É interessante notar que também há diversas mudanças na trama, fazendo com que a história se desenvolva e se finalize de uma forma diferente da versão de Stoker.

8.4.3. Construção fílmica

Como propõe Simões Jr. (2008), a atualização do clássico de Murnau tem vida própria e possui uma aura misteriosa do início ao fim. Apesar do enredo ser semelhante, existem várias diferenças. A principal é criar uma trama em que se mesclam sonho e realidade e trazer Lucy (Ellen, no filme de 1922) como centro da história.

A relação estabelecida entre consciência e inconsciente pode ser vista logo na abertura da película, visto que inicialmente tem-se um plano de sequência lento, com imagens de múmias acompanhadas por uma música fúnebre, a qual promove uma sensação de angústia nos telespectadores, mas de repente o plano muda para um morcego voando em câmera lenta, então com o grito de Lucy, entende-se que, na realidade, ela teve um pesadelo. Outros elementos sugerem que se trata de uma história que, intencionalmente, se passa no plano consciente e inconsciente, entre eles: o mesmo morcego que assombrou os sonhos de Lucy volta a aparecer quando ela se entrega a Nosferatu; um cigano avisa a Harker que o castelo de Drácula não existe, exceto na cabeça dos homens; Lucy desperta gritando pelo esposo o que faz Nosferatu recuar em sugá-lo em seu castelo.

Herzog imprime neste filme uma estética própria: seu ritmo é quase hipnótico, as cenas iluminadas vão se tornando mais escuras com a aproximação do vampiro, a trilha sonora é fúnebre, os planos são abertos destacando belas paisagens e sem nenhum efeito especial. Frente a estes recursos, o diretor cria uma espécie de beleza poética no mal. Há uma mistura de sensações etéreas e assustadoras durante o transcorrer da obra, preparando o espectador para a chegada do Conde Drácula.

A fotografia do filme, do diretor de arte Jörg Schmidt-Reitwein, foi vencedora do Urso de Prata no Festival de Berlim de 1979. Reitwein intercala cores frias, priorizando azuis e verdes suaves com tons pastel, além da tonalidade branca na casa de Harker e do castelo de Nosferatu. Quando o vampiro surge a iluminação do filme expressionista entra em cena, evidenciando a relação entre o claro e o escuro, assim como a utilização da penumbra.

Todo esse trabalho visual é valorizado pela trilha sonora misteriosa e dissonante do grupo Popol Vuh, colaborador habitual do diretor alemão. As músicas ajudam a construir uma atmosfera onírica ao mesmo tempo em que sustentam belas e desoladas imagens.

Quanto à história, Herzog usa diálogos simples e curtos (exceto quando o Conde se expressa), bem como tomadas longas, valendo-se da expressão facial de seus personagens e paisagens para comunicar os sentimentos. A dinâmica do filme não tem a mesma quantidade de ação daqueles produzidos nas décadas anteriores, exigindo uma atenção maior dos fãs e simpatizantes do gênero.

Jonathan e Lucy são mostrados como um casal em crise: “Essa viagem vai me fazer bem”, observa ele ao decidir viajar à Romênia. O aparecimento do vampiro não os ajudará na união. Drácula está longe da figura glamourosa e cheia de charme veiculada por Hollywood; é um ser repulsivo que considera a imortalidade uma maldição. O personagem de Van Helsing não tem brilho nesta versão. O outrora implacável caçador de vampiros não passa de um médico cético desvitalizado, o qual coloca sua racionalidade científica acima de qualquer explicação não positivista. Quem assume a postura de oposição é Lucy. Parte dela a iniciativa do combate, justamente por ser a única personagem que se mantém sensível aos acontecimentos a sua volta.

8. 5. FINAL DO SÉCULO XX: ROMÂNTICO E PASSIONAL

Filme: Drácula de Bram Stoker, 1992

8. 5.1. Enredo

Em 1462, Vlad Dracul, um nobre de um reino do leste europeu, vence uma batalha em defesa de suas terras e de sua crença no cristianismo. Como vingança, seus inimigos enviam uma carta ao castelo de Vlad, informando a Elisabeta, sua noiva, de que o príncipe havia morrido em combate. Desesperada, ela se suicida, atirando-se em um rio.

Ao voltar, o príncipe se depara com o corpo morto de sua amada na capela situada em seu castelo. Vlad se revolta contra a Igreja após os padres alegarem que, por causa do suicídio, de acordo com os preceitos cristãos, a alma de Elisabeta não poderia ser salva. Então Vlad se sente traído pelo Deus que defendia e amaldiçoa a Igreja Católica, sendo por esta também amaldiçoado e caindo no poder das trevas. Após fincar sua espada na cruz, desta escorre sangue, o qual ele bebe, dizendo: “Sangue é vida e ele será meu!” Soltando um urro, se transforma em vampiro.

Séculos se passam e, no ano de 1897, Vlad, um ancião conhecido como Conde Drácula, chama o agente imobiliário inglês Jonathan Harker em seu castelo na Transilvânia a fim de comprar uma propriedade em Londres. Ele é convocado para ir ao local substituindo seu colega Reinfield, o qual, depois de ter encontrado o Conde, fora internado no hospício de Carfax por repetir constantemente ser fiel ao seu Mestre e por se alimentar de insetos.

Durante um sinistro jantar com o visitante, o Conde descobre que a noiva de Harker, a professora Wilhelmina Murray, mais conhecida como Mina, é a encarnação de sua amada. Então, ludibria o agente imobiliário dizendo que este é seu convidado, mas na verdade o aprisiona em seu castelo. Uma vez feito isso, vai ao encontro de Mina.

Em Londres, antes de encontrar a reencarnação da sua amada, Drácula faz uma vítima: Lucy, garota rica, amiga de Mina, que oscila entre a pureza e a luxúria. Ele a ataca à noite no jardim de sua casa, tendo relações sexuais com ela na forma de um lobo. Mina, que está hospedada na casa, tenta impedir tudo chamando pela amiga, mas a moça parece hipnotizada e não lhe dá atenção. Cabe à professora somente assistir a cena.

Lucy adoece, vítima de uma estranha doença no sangue. Neste meio tempo, Harker consegue escapar de suas “carcereiras”, três súcubos vampiras que servem ao Conde e sugam o sangue do agente imobiliário todos os dias a fim de enfraquecê-lo. Nesse período, Mina conhece o jovem príncipe Vlad passeando nas ruas londrinas. Primeiramente, ela rejeita a corte do Conde, negando sua companhia, mas, depois de sua insistência, acaba deslumbrada por ele, que a partir de então não sairá mais de seus pensamentos.

Enquanto isso, o estado de Lucy piora e Abraham Van Helsing, um renomado doutor e metafísico é chamado para dar seu parecer. Nota-se que ele é o padre que declarara a Vlad na vida anterior que a alma de Elisabeta estava maldita. O cientista reconhece os sinais do ataque do vampiro e tenta explicar ao médico Jack Seward, Arthur Holmwood (noivo de Lucy) e Quincy (amigo de Lucy) que algum morto-vivo está se alimentando da moça para sobreviver.

Mina sente-se cada vez mais seduzida pelo autoentitulado Príncipe Vlad, encontrando-se com ele escondida de todos. Suas roupas mudam e ela se torna mais sensual. Harker é socorrido por freiras em um convento da Romênia. Elas escrevem a Mina pedindo que vá encontrá-lo lá para se casarem. Assim que chega

a carta de Jonathan, a moça vai ao encontro de seu noivo e lá eles realizam o matrimônio. Cheio de pesar, Vlad invade o quarto de Lucy e a transforma definitivamente em uma vampira.

Após Van Helsing, Arthur, Quincy e Seward matarem definitivamente Lucy com uma estaca no coração e cortando-lhe a cabeça, começa a caçada de Drácula, liderada pelo cientista. Mina e Jonathan retornam à Inglaterra. Drácula se revela à amada e ela reconhece seu amor secular, mas quando vai se entregar definitivamente ao Conde, o encontro é interrompido por Van Helsing, Harker, Arthur e Quincy. Em fuga, Drácula retorna a sua terra natal, sendo seguido pelo grupo e Mina, que começa a se transformar em vampira.

Em seu castelo, Drácula é mortalmente ferido. Mina o leva para a capela, onde Vlad rompeu com Deus e, em nome de seu amor, enterra uma adaga no coração de seu príncipe e o decapita, concedendo-lhe a paz por ele suplicada, liberando-o assim da maldição vampírica.

8.5.2. Panorama

A partir da década de 1980, os vampiros passaram a ser associados com a alienação e a juventude rebelde questionadora das instituições mantenedoras do *status quo*. Esta leitura foi bastante trabalhada, por exemplo, no filme *Os garotos perdidos*, de 1987. Além disso, eles também passaram a ser representados como bissexuais góticos, conforme mostrado em *Fome de Viver* (1983), ou mesmo adultos sedutores de adolescentes, tal qual os de *A hora do espanto* (1985). Até mesmo sob a caracterização de fazendeiros em um cenário western pós-moderno os mortos-vivos foram retratados, como pode ser visto em *Quando chega a escuridão* (1987). Houve, assim, uma ampliação e diversificação da representação da figura do vampiro.

Todavia, nessa década faz-se importante mencionar que a vítima ainda não deseja tornar-se um vampiro. Ser um morto-vivo vai contra o ideal de vida, corpo e modo de existência do ser humano. Será nos filmes produzidos nas décadas seguintes que o espectador poderá ver a mudança quanto ao desejo da vítima em ser transformada.

Na década anterior a de 1990 houve a aparição da AIDS, a qual gerou um profundo impacto nas relações sociais e sexuais, fazendo com que o sexo e o sangue fossem associados ao horror, ao medo e à produção de corpos monstruosos

e enfermos, influenciando as produções cinematográficas que traziam a figura vampírica (SILVA, 2010).

Tal situação não era inédita, visto que, historicamente, conforme já mencionado no corpo deste trabalho, várias enfermidades foram associadas à condição vampírica. Entretanto, é principalmente, a partir dos anos 90 que o vampirismo passa a ser representado no cinema e na televisão como uma doença adquirida e transmissível. O primeiro filme estrelado por Christopher Lee no papel do Conde Drácula (*Horror of Dracula*, de 1958), estudado neste trabalho, faz esta menção, porém as sucessivas produções relativas ao tema não a destacaram. É juntamente com a descoberta de como se transmitia o vírus HIV que se estabeleceu a imagem do vampiro como um ser de sangue amaldiçoado, o qual transfere esta maldição a todos aqueles que são vampirizados por ele.

A elogiadíssima obra do diretor Francis Ford Coppola também refletiu este aspecto na sua produção de 1992. Lançado no auge do temor da AIDS, o filme faz um paralelo do sangue com as doenças venéreas, ressaltando em muitos momentos uma ligação entre o ato sexual e a transgressão. Entretanto, *Drácula de Bram Stoker* vai muito além da preocupação com a afecção em voga. A película de Coppola se destaca pela realização de uma leitura ultra-romântica e bem mais humanizada da figura do vampiro. Para Ribeiro (2009), o Conde, interpretado pelo ator Gary Oldman, tem atitudes e postura melancólicas que espelhava o espírito dos jovens do movimento *dark* e góticos daquela época.

O fato de o diretor situar seu personagem no espaço- tempo associando-o à lenda de Vlad de Tepes, bem como ter dado como motivo para o início do vampirismo a dor da perda de um grande amor, rendeu-lhe um consagrado sucesso junto ao público. Karg (2009) menciona que o faturamento de *Drácula de Bram Stoker* foi de mais de 82 milhões de dólares só contando com a bilheteria do cinema, sendo que a cifra se tornou bem mais alta com o consumo de videocassetes, DVDs, camisetas e demais produtos ligados ao filme.

8.5.3. Construção fílmica

O filme *Drácula de Bram Stoker* é uma produção do estúdio *Columbia Pictures*, e se destaca pela sua grande fidelidade à obra de Stoker, apesar de algumas mudanças significativas na trama. O filme de Coppola enfatiza a história de

Mina e o Conde Drácula, dando uma conotação amorosa à relação. Existe uma alta dose de paixão entre eles.

Ribeiro (2003) menciona que o diretor sempre se declarou fã dos antigos filmes de terror nos quais o vampiro era o personagem principal, mas declarou que gostaria de realizar um filme que mostrasse o aspecto dual desta figura lendária: ao mesmo tempo em que ele provocaria terror, também incitaria comoção, já que suas más ações decorreriam de um amor épico.

Como no romance de Stoker, em vários momentos o filme é narrado de forma indireta, com características de narração epistolar, ou seja, ocorre principalmente a partir de relatos descritos por seus personagens em forma de diários. Este recurso colaborou para que a crítica reforçasse a ideia de que a adaptação era a mais fidedigna até aquele momento.

A película começa resgatando o Drácula histórico. Coppola cria uma versão para o surgimento do Conde Drácula, que havia aparecido rapidamente no livro de Stoker e foi desconsiderado nos filmes anteriores. O personagem era mostrado até então como um ser já formado, munido de crueldade e de origem pouco conhecida. Ao inovar por meio da associação do início do vampirismo com a morte de Elisabeta, o diretor justifica a motivação da atração do vampiro por Mina, visto que ela seria a reencarnação de sua amada.

Apesar de ter uma adaptação original, a composição da imagem tem diversas semelhanças com a obra *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, de Murnau. O ator Tom Waits, que interpreta o enlouquecido Reinfield, faz da sua versão do agente imobiliário um personagem muito semelhante a Knock. O aspecto sombrio e macabro é igualmente valorizado nas cenas dirigidas por Coppola tal qual o filme expressionista. A cena em que Harker encontra a carruagem de Drácula é muito semelhante à filmada por Murnau. O cocheiro, que nada mais é do que o próprio Drácula disfarçado, usa vestimentas bem próximas a do filme de 1922. A sequência que mostra a mão com os dedos longos de Nosferatu pegando a mala de Hutter é outra passagem bastante similar.

A sombra de Drácula que ganha vida própria no filme também remete à adaptação da década de 1920, na qual se destaca que o recurso foi explorado com grande maestria, principalmente, considerando a tecnologia à disposição na época. Nota-se que a sombra expressa os reais sentimentos do Conde através da falta de

sincronia com seu corpo. Esta dissonância promove a sensação de que uma forte atmosfera sobrenatural e misteriosa o envolve.

Observa-se que o Drácula da década de 1990 se levanta do caixão em um único movimento, assim como fazia Nosferatu. Outra semelhança entre ambos se dá nas cenas em que o Conde observa Mina de sua janela.

Nessa produção cinematográfica as personagens femininas, representadas principalmente por Mina e Lucy, ganham destaque, seja no embate, seja ao lado do vampiro.

Nota-se que Coppola faz uma alusão às vampiras mitológicas: Lâmia, Langsuyar e Lilith. As três mulheres de Drácula compõem uma cena erótica com Harker com detalhes que remetem à simbologia de tais personagens míticas. Enquanto uma delas permanece por cima do corretor de imóveis durante a cena que sugerem o ato sexual, como a primeira esposa de Adão, a outra se comporta como Lâmia, fazendo com que sua vítima suspire o seu nome. Elas prosseguem sugando o sangue do jovem corretor até a aparição do Conde Drácula, que fecha a referência oferecendo no lugar da vítima algo que todas as três desejam: chupar o sangue de um bebê.

A adaptação foi premiada com o Oscar de melhor figurino, efeitos sonoros e maquiagem, mas a atuação dos atores também entrou para a história do cinema. Gary Oldman consegue, além de cumprir a missão do diretor de humanizar Drácula, criar uma atmosfera sinistra e sedutora; Anthony Hopkins assume o papel de Van Helsing de modo pleno e convincente; Winona Ryder como Mina mistura docilidade e paixão em sua personagem; Tom Waits consegue deixar Renfield ainda mais interessante e lunático do que os apresentados nas versões anteriores. Enfim, praticamente todos são co-responsáveis por tornar a obra um marco do horror e do romance. A única exceção é o ator Keanu Reeves. Com uma interpretação regular de Jonathan Harker, seu brilho é ofuscado pela excelente atuação dos demais atores.

O resultado final foi uma exuberante obra de arte na qual, como era o objetivo de Coppola, é praticamente impossível não se empatizar com o Conde e torcer por ele.

8.6. O NOVO MILÊNIO: JUVENTUDE, HEROÍSMO E ROMANCE

Filmes relacionados à Saga Crepúsculo: Crepúsculo, 2008; Lua Nova, 2009; Eclipse, 2010; Amanhecer parte 1, 2011; Amanhecer parte 2, 2012.

8.6.1. Enredo: Crepúsculo, 2008

Isabella Swan, 17 anos, é uma jovem sensível, responsável, tímida, desajeitada e introspectiva. Ela decide se mudar da calorosa cidade de Phoenix, no Arizona, para a chuvosa Forks, uma pequena cidade no interior de Washington onde vive seu pai, a fim de não incomodar a mãe, que havia decidido acompanhar o novo marido em suas atividades esportivas de beisebol.

Em Forks, Bella passa a morar com seu pai, o delegado Charlie. Sua chegada desperta imensa curiosidade nos alunos de sua nova escola. Bella conhece vários colegas logo no seu primeiro dia de aula: Mike, Jessica, Angela, Eric e Tyler. Também é reapresentada a Jacob, seu amigo de infância. Ele faz parte da tribo dos Quileutes e estuda em uma escola da reserva da cidade. O rapaz vem visitá-la acompanhado do pai e eles logo estabelecem uma amizade.

Em sua nova escola, no refeitório, Isabella repara nos Cullen, cinco misteriosos jovens dotados de uma incrível beleza. Nesta áurea de mistério, Bella se vê atraída por Edward Cullen: jovem pálido e de cabelos cor de bronze que, segundo sua nova colega, nunca tinha dado chance para nenhuma garota da escola.

Bella e Edwards formam uma dupla na aula de Biologia e ambos mostram-se bastante incomodados com a presença um do outro. Edward chega a tentar mudar os seus horários para evitá-la, uma vez que o cheiro do sangue de Bella é muito tentador para ele, por ser na verdade um vampiro de 109 anos. Ele tenta se controlar e resistir ao seu maior desejo: provar o sangue da moça que, para ele, exala o odor mais atrativo que já sentiu.

Ao contrário dos outros vampiros, os Cullen se controlam para só se alimentar de sangue animal, se autodenominando de vegetarianos. Por não serem vistos como uma ameaça aos seres humanos, eles conseguem se relacionar de modo respeitoso com os Quileutes, espécie de tribo remanescente na região, cujos descendentes têm o dom de se transformarem em lobos quando quiserem, mas principalmente ao estarem sob fortes emoções. Tradicionalmente, vampiros e

lobisomens são inimigos naturais, mas, devido ao trato dos Cullen de jamais matarem um ser humano, estes vampiros podem permanecer em Forks.

Algum tempo depois, quando um carro fora de controle está prestes a atropelar Bella no estacionamento da escola, Edward salva-a do perigo sobrenaturalmente. A jovem percebe que ele estava muito distante para poder tirá-la tão rapidamente da trajetória do veículo e vê que o amasso deixado no automóvel após o embate é semelhante à estrutura das mãos do rapaz. Edward recusa-se, todavia, a falar sobre o assunto com ela. Eles se evitam durante algum tempo, mas um dia em que ela vai até uma livraria onde compra um livro sobre lendas a fim de saber sobre quem de fato seria Edward, mete-se de novo em apuros. Alguns garotos visivelmente bêbados a assediam. O rapaz aparece e a salva novamente. A partir daí eles se tornam cada vez mais próximos.

Em suas pesquisas, Bella acaba descobrindo que Edward é um vampiro. Sem poder mais esconder seu segredo, ele se revela a ela na floresta próxima. Lá eles reconhecem que estão apaixonados um pelo outro e iniciam um namoro.

Edward e Bella passam muito tempo juntos, cada vez mais apaixonados. Bella é apresentada à família Cullen e todos parecem simpatizar com ela, exceto Rosalie, que não deixa claro o motivo de sua antipatia. O vampiro também é apresentado a Charlie e tudo parece perfeito, até o dia em que Edward chama Bella para jogar beisebol com sua família na floresta. É então que surge James, um vampiro obcecado por caçadas e que, juntamente com Victoria e Laurent, é culpado pelos inexplicáveis homicídios na região. Os três decidem matar Bella, uma vez que não resistem ao cheiro do seu sangue.

Preocupado com a segurança de Bella, os Cullen tentam tirá-la da cidade o mais rápido possível. Sem poder dar as verdadeiras informações ao pai sobre o porquê de seu afastamento de Forks, ela se despede de Charlie e retorna à cidade natal, de modo muito cuidadoso, para não ser rastreada por James. Os membros da família Cullen se dividem: Alice e Jasper vão com Bella para Phoenix, enquanto Rosalie e Esme ficam para despistar Victoria. O patriarca Carlisle e sua esposa Emmett acompanham Edward na busca por James a fim de matá-lo. Enquanto Bella está em Phoenix, Alice, que tem o dom de prever o futuro, tem uma visão com a casa da mãe de Bella e o estúdio de ballet onde ela tinha aulas por volta de seus 7, 8 anos de idade. Sem que eles percebam, Bella recebe um telefonema que a faz pensar que o seu inimigo capturou sua mãe. Isso faz com

que ela fuja para ir ao encontro de James no estúdio de ballet. James a tortura e por pouco não a mata. Ele a morde, mas Edward aparece para salvar Bella. Enquanto Edward, Alice e Jasper travam uma luta mortal com James, conseguindo matá-lo por fim, Bella fica inconsciente e começa a se transformar em vampira. Quando ela acorda, está no hospital com algumas fraturas e um dos pés quebrado. Edward Cullen conta à moça que teve que sugar o veneno de seu sangue e que, se fosse um pouco mais tarde, agora ela seria um deles.

No dia do baile de formatura, Bella pede a Edward que a transforme em uma vampira para viver a eternidade com ele, mas o rapaz se recusa a transformá-la naquele dia. Um pouco longe dali, mas observando tudo, está Victoria, que jura vingança.

8.6.2. Enredo: Lua Nova, 2009

É 13 de setembro, aniversário de 18 anos de Bella. Ela detesta este dia porque está se tornando humanamente mais velha que Edward. Contra a sua vontade, Alice Cullen prepara uma festa surpresa na mansão dos Cullen. Ao tentar abrir um dos presentes, Bella acaba se cortando e deixa Jasper, o mais novo “vegetariano”, sedento por seu sangue. Edward fica transtornado ao perceber como é perigoso para a amada estar perto dos vampiros e decide se mudar com a sua família de Forks.

Na despedida, Edward pede para Bella seguir a própria vida como se nada tivesse acontecido e lhe diz que não a ama mais. Ela tenta impedi-lo, mas é em vão. Quatro meses depois da partida de Edward, Charlie fica irritado por Bella ainda se encontrar tão apática, deprimida e acordá-lo à noite gritando. Sem saber o que fazer, o pai ameaça mandá-la para morar com sua mãe. Bella tem um acesso de fúria e Charlie decide que a filha pode ficar com ele desde que ela volte a sair com os seus amigos, visto que a jovem deixara de contatá-los após a partida de Edward.

Decidida a ficar em Forks, ela vai com sua colega Jessica ao cinema. Entretanto, depois da sessão, ela se vê em uma situação semelhante a que viveu no primeiro filme: um grupo de homens a chama perto de um bar, ela se aproxima e é veementemente repreendida pela voz de Edward, na forma de uma alucinação. Ela percebe que, para ouvir novamente a voz dele com tanta perfeição, precisa passar por situações que possam causar algum tipo de perigo. Obstinação em ouvir a voz de Edward, Bella adquire duas motos e começa a passar as tardes na casa de Jacob.

Ele as conserta e promete ensiná-la a pilotar. Quando as motos ficam prontas, Jacob e Bella vão à praia, e vêem Sam Uley e outros rapazes da tribo dos Quileutes pulando de um penhasco. O jovem conta-lhe estar desconfiado de que Sam pertença a uma quadrilha e promete levá-la para pular do penhasco um dia, já que Bella demonstra interesse.

Uma noite, Jacob, Bella e Mike, seu colega de escola, vão ao cinema. Enquanto Mike passa mal no banheiro, o outro rapaz se declara para Bella, mas ela se limita a dizer que ainda não está preparada para um novo relacionamento. Os dias passam e Jacob não dá mais notícias. Quando Bella consegue finalmente falar com Billy, é informada de que ele está doente. Ela decide ir visitá-lo e, em um ponto da floresta aparece Laurent. Surge a imagem de Edward que a incita a mentir para sobreviver. Decidido a vingar a morte do amigo e matar Bella para se alimentar, Laurent avança sobre ela, mas aparecem lobos gigantes que o perseguem e a salvam.

Jacob melhora e começa a andar com o grupo de Sam Uley. Bella quer esclarecimentos, porém acaba brigando com Jacob. Ele tenta fazer as pazes dando dicas de seu segredo. Bella descobre então que Jacob é um lobisomem e ele revela que, junto com os outros lobos, matou Laurent e estão perseguindo Victoria. Bella se desespera, pois sabe que a vampira na verdade está atrás dela para vingar James.

Numa tarde, enquanto Jacob e os outros lobisomens caçam Victoria, Bella decide pular de um penhasco a fim de contatar Edward. Entretanto, uma forte corrente quase a afoga, além da própria vampira por pouco não atacá-la embaixo d'água. Novamente Jacob a salva. Alice Cullen tem uma visão de Bella pulando, mas não saindo da água, e corre até Forks. Porém, ao chegar lá, vê que Bella está bem. Sua frustração se dá pelo fato de que, nas suas visões, não apareceram os lobisomens. Nesse momento, na casa de Bella, Jacob atende ao telefone. Edward identifica-se como Carlisle, e pergunta onde está Charlie. Jacob responde "no enterro". O que Edward não sabe é que Charlie não está no enterro de Bella, mas sim no de Harry, parente de Jacob.

Desesperado, Edward vai até Volterra, na Itália, para se suicidar, apelando para os Volturi, um grupo que representa uma espécie de realeza entre os vampiros e aplica "leis" para manter sua espécie em segredo. Lá, o grupo de recusa a matar Edward, por isso ele decide se mostrar aos humanos ao meio-dia, pois fazendo isso estaria violando uma lei crucial para os vampiros. Alice e Bella chegam a tempo de

impedir a exposição de Edward e os três, antes de voltarem, têm que falar com Aro, o líder, e os demais Volturi. Eles demonstram um interesse especial por Bella pelo fato de ela ter sua alma impenetrável aos poderes vampíricos e consideram que seu conhecimento sobre eles pode colocar sua espécie em perigo. Assim, Aro exige que ela seja morta ou transformada em vampira também. Alice intervém, mostrando ao líder dos Volturi, a partir de uma visão, que Bella será uma vampira em breve. Os Cullen são libertados, com a certeza de que Bella será transformada.

Em Forks, em meio à floresta, Edward diz a Bella que sempre a amou, e que mentiu para que ela pudesse seguir a sua vida normalmente, sem nenhum risco. Bella perdoa-o e ele diz que nunca mais partirá. Jacob aparece e tenta persuadir a moça a não ficar com Edward. Diz que se ele a transformasse em vampira estaria violando a regra de convivência que os Cullen fizeram com eles. Bella conversa com o rapaz e lhe explica que está fazendo uma escolha pela condição de ser vampira e por Edward. Ela afirma que o ama, mas que escolhe o vampiro. Jacob vira lobo de repente e quer avançar sobre o rapaz escolhido, mas sua amada intervém e eles desistem de brigar. Mesmo inconformado Jacob deixa o casal. Bella pede para ser transformada. Edward aceita com uma condição: o casamento deles.

8.6.3. Enredo: Eclipse, 2010

Estranhas mortes estão acontecendo em Seattle, uma cidade perto de Forks. Os Cullen acreditam que elas estão sendo causadas por um exército de vampiros "recém-criados", que são mais fortes e têm dificuldade de controlar sua sede por sangue. Eles descobrem que estão sendo criados por Victoria, que busca vingança pela morte de seu parceiro James. Ela tem a ajuda de Riley, um rapaz que foi vampirizado por ela e que comanda os novos vampiros.

Edward Cullen está mais alerta que nunca com relação à segurança de Isabella Swan, além de demonstrar muito ciúmes da amizade entre sua namorada e Jacob. Paralelamente, o vampiro dá a ela o anel que fora de sua mãe, tornando-se assim seu noivo. Feliz, Bella tenta se relacionar sexualmente com o rapaz, que se limita a beijá-la e abraçá-la. Para sua frustração, ele prefere realizar o ato apenas após o casamento.

Enquanto isso, a fim de montar um exército forte o suficiente para combater os recém transformados, os Cullen pedem auxílio à Jasper, o qual tem mais

experiência no assunto por ter vivido uma situação semelhante à de Riley, quando se tornou vampiro na Guerra Civil Americana.

Riley, Victoria e os demais vampiros recém-criados chegam a Forks para o embate contra os Cullen e os lobos. Edward, pensando em Bella, opta por não participar da luta. Ele vai acampar com a amada durante a batalha, com o intuito de garantir sua segurança. Jacob também se voluntaria para ajudar, apesar do ciúme do vampiro.

Em uma noite, sob forte nevasca, Edward observa a noiva sofrendo com o frio. Ele não pode fazer nada, já que seu corpo é igualmente gelado. Jacob se oferece para esquentá-la. O vampiro se vê obrigado a aceitar, pois o corpo de um lobisomem é, ao contrário do seu, extremamente quente. No dia seguinte, Edward e Bella conversam e ele cita o casamento. Jacob, que não está muito longe dali, escuta e fica transtornado. A moça vai atrás dele, confessa que o ama, mas que ainda assim, ama mais o vampiro, dando-lhe um beijo por fim. Entristecido, Jacob sai dali como lobo e se junta aos demais para lutar.

A batalha começa. Victoria logo percebe que Edward e Bella não estão lá, então decide ir com Riley para a montanha atrás do casal. Edward consegue captar os pensamentos dos dois e se prepara para se defender. Os inimigos chegam à montanha. Imediatamente seguram Edward, com o intuito de que Bella os veja matando-o. Rapidamente ela se corta para atrair os vampiros e eles se voltam para ela, soltando Edward. Seth, um dos lobos, aparece e avança contra Riley, decependo-lhe a mão. Ele pede ajuda a Victoria que não faz nada para socorrê-lo. Em seguida, Seth o mata violentamente. Victoria tenta matar Bella, porém Edward interfere e, por fim, consegue matar Victoria.

A luta contra os novos vampiros acaba. Alguns dos lobos terminam machucados. Todos os vampiros recém-criados são mortos, exceto uma, que se rende pacificamente. Os Cullen queimam os vampiros mortos em uma fogueira. Após o término da luta, Jane, membro da guarda dos Volturi que tem a habilidade de torturar as pessoas com ilusões de dor, aparece comandando outros quatro guardas para liquidar os recém-criados, mas, ao chegar, descobre que os Cullen já haviam resolvido o problema. Ela vê a vampira que se rendeu pacificamente, mas decide destruí-la mesmo após os Cullen dizer que iriam adotá-la. Jane também vê que Bella ainda é humana e ameaça contar tudo a Aro sobre a desobediência dos Cullen, mas

Carlisle promete que em breve irá transformá-la. Depois de muita conversa, ela acredita e vai embora junto com os outros guardas Volturi.

Na cena final, Edward e Bella vão para um jardim. Ela reafirma que quer ser vampira por acreditar que se encaixa melhor no mundo dele. E, desse modo, eles decidem se casar.

8.6.4. Enredo: Amanhecer – Parte 1

O filme começa com alguns personagens recebendo o convite para o casamento entre Edward Cullen e Bella Swan. Ao receber o convite, Jacob fica com muita raiva, então decide sair da cidade, pois sabe que se ficar seus sentimentos o dominarão, e pode acabar fazendo algum mal ao casal. Bella tem pesadelos com a união. Nas imagens oníricas, Aro e outros Volturi estão no altar e, assim que é recebida por Edward, sangue sobe pelo seu vestido; os convidados desaparecem e surgem vários corpos empilhados. Assustada, ela acorda para o dia da cerimônia.

No casamento estão presentes parentes de Edward, amigos de Bella e seus familiares. Eles se casam, cumprimentam os convidados, amigos e parentes, fazem discurso e quando a cerimônia já está quase no final, Jacob aparece. Ele cumprimenta Bella com um abraço, mas se enfurece ao saber que ela pretende ter a primeira relação íntima com o marido ainda sendo humana, visto que ela pode se machucar durante o ato. O lobisomem quase ataca o vampiro, todavia, é impedido por seus amigos e se dirige à floresta com os mesmos.

Ao final do matrimônio, Edward e Bella se despedem de todos e vão para sua lua de mel em uma ilha privada, na costa do Rio de Janeiro. Após um banho de mar, eles têm sua primeira experiência sexual. No dia seguinte, Edward fica irritado consigo mesmo, já que Bella fica coberta de hematomas. Depois disso, Edward decide não tocar mais em Bella, pois sabe que se isso acontecer de novo, ela poderá ficar ainda mais machucada.

Os dias passam e Edward, a pedido de Bella, concorda em tentar de novo. Um dia, ela vai tentar comer um frango e passa mal. Algo inesperado ocorre: ela fica grávida, fazendo com que o casal volte às pressas para Forks. Edward e Carlisle decidem abortar a criança antes que ela mate a mãe, visto que está crescendo rápido demais e deixando-a debilitada. Discordando da decisão deles, a moça conta com a ajuda de Rosalie, que a apoia, pois sempre teve o sonho de ser mãe, assim como Bella.

Ao descobrir sobre a gravidez, Sam, líder do bando de lobos, decide destruir a “criatura”, julgando que seria um perigo para todos. A alcateia planeja destruí-la antes de seu nascimento, consequentemente matando Bella. Jacob não concorda com a opinião do bando e tenta argumentar com eles. Contudo, Sam se mostra irredutível e tenta obrigar Jacob e Seth - único membro do bando além deste a não apoiar o ataque - usando o seu domínio de alfa, a se juntarem ao bando no ataque aos Cullen, que defenderiam Bella. Jacob não aceita, optando por tomar posse de sua herança sanguínea de alfa, a qual nunca aceitou, por achar que Sam seria um melhor líder do que ele. Então Jacob abandona o bando, sendo seguido por Seth e, mais tarde, por Leah. Eles avisam aos Cullen sobre os planos de Sam e se preparam para o combate.

Bella fica cada vez mais fraca, enquanto a gravidez avança em uma velocidade anormal. Segundo Carlisle, sua chance de sobrevivência é quase nula, já que o feto não é compatível com seu corpo. Ao saber disso, Jacob tem um pensamento que faz com que Edward perceba que talvez o bebê precise de sangue. Então Bella concorda em tomar sangue humano que Carlisle havia trazido do Hospital e sente-se melhor. Mas logo após escolher o nome do bebê: Edward Jacob se fosse menino, e, Renesmee se fosse menina, o bebê fratura as costelas de Bella, partindo sua coluna vertebral. Bella é levada para uma espécie de enfermaria dentro da casa dos Cullen. Ao dar à luz em um parto bastante dramático, o coração de Bella não resiste e acaba parando. Jacob tenta reanimá-la, mas não consegue. Edward injeta seu veneno por meio de uma seringa diretamente no coração de Bella e morde seus principais pontos de circulação sanguínea; seu coração volta a bater com o choque do veneno e a conversão de humana para vampira se inicia.

Os lobos da tribo Quileute finalmente chegam e a luta contra os Cullen começa. Ao ver o bebê, Renesmee, Jacob acaba tendo um imprinting (tipo de amor à primeira vista) com ela e o ataque dos lobisomens é interrompido, pois uma pessoa alvo deste tipo de fenômeno por um lobo não pode ser morta.

Paralelamente, Bella Swan começa a ser limpa por Alice e Rosalie, tendo as suas roupas sujas de sangue do parto trocadas. A transformação dela é silenciosa, devido à grande quantidade de morfina presente no organismo, pois a droga a impede de gritar de dor. Bella sofre sozinha e, aos poucos, todos os ferimentos causados por Renesmee, como sua coluna vertebral e suas costelas quebradas são curadas e todas as mordidas de Edward pelo seu corpo se fecham. Ela adquire um

aspecto belo. Eventualmente, o coração de Bella pára de bater e a conversão chega ao fim. O filme encerra quando Bella abre os olhos de vampira e observa acima de si. Após os créditos finais, há uma cena em que os Volturi recebem uma carta de Carlisle avisando que a jovem já é uma vampira.

8.6.5. Enredo: Amanhecer – Parte 2

Bella desperta como vampira e começa a ver o mundo de um modo diferente: todos os seus sentidos estão ampliados. Ela quer ver a filha, mas Edward sugere que eles cacem antes dela conhecer Renesmee, já que, como recém-criada, ela está sedenta e potencialmente, perigosa. Durante a caçada, Bella sente o cheiro de um humano sangrando na floresta e consegue se controlar para não matá-lo, algo considerado incrível para qualquer vampiro – o fato é apontado por Edward.

Bella percebe que não sente a mesma atração que sentia quando humana por Jacob, considerando o desejo como uma fraqueza humana, eliminada após sua transformação. Ela o ataca após descobrir que ele teve um imprinting por Renesmee. Porém Bella acaba aceitando esta situação e todos passam a conviver em harmonia.

Chega o momento de contar ao pai de Bella sobre seu estado de saúde, pois até então ele achava que a filha ainda estava com uma infecção fora da cidade. Inicialmente, tanto a família Cullen quanto a jovem pretende dizer ao pai que Bella morreu, porém Jacob os impede. Ele se encontra com Charlie e conta que sua filha estava morrendo, entretanto, conseguiu se salvar mudando certas características. O pai de Bella não entende e alega que ela jamais mudaria. Então, para que ele possa entender essa mudança, Jacob se transforma em lobo na sua frente. No encontro entre Charlie e Bella, ela não conta toda a verdade, justamente para proteger seu pai, dizendo apenas que está bem e que isso era o mais importante. Ele se conforma e acha que a neta é adotada devido ao seu tamanho, visto que Renesmee já tem a aparência de uma criança, e não de um bebê.

Por ser recém-criada, Bella é temporariamente a mais forte vampira do clã dos Cullen, chegando a vencer Emmett em uma queda de braço. Irina, prima de Edward, vê Renesmee junto a Jacob transformado em lobo e acredita que ela seja uma Criança Imortal, o que é considerado extremamente perigoso: as leis vampíricas condenam a transformação de uma criança em um ser imortal. É um crime muito grave, uma vez que uma criança vampira não terá controle sobre seus

atos e chamará a atenção para a sua existência. Devido à mágoa que sente pelos lobos por terem matado Laurent e por raiva dos Cullen em supostamente terem desrespeitado a lei, Irina vai a Itália informar aos Volturi o delito cometido pelos parentes.

Alice tem uma visão onde vê os Volturi vindo atrás dos Cullen para destruí-los e matar Renesmee. Os Cullen decidem reunir diversos vampiros amigos de Carlisle ao redor do mundo como testemunhas para provar ao clã italiano que a menina é filha biológica de um vampiro com um ser humano, não representando perigo algum para a existência dos imortais. Misteriosamente, Alice e Jasper fogem de Forks, deixando uma carta cifrada para Bella. Enquanto isso, Jacob reúne todos os lobos de sua tribo para ajudar a provar que Renesmee não é uma criança transformada.

Durante um momento de lazer com algumas testemunhas na casa dos Cullen, Bella descobre que é imune ao poder de qualquer vampiro sobre ela, como se tivesse um escudo protetor. Kate, irmã de Irina, mas que está a favor dos Cullen, revela à mais nova vampira que ela pode expandi-lo conforme sua vontade e proteger quem quiser. Este dom já lhe era latente quando humana, motivo este que impedia Edward de ler sua mente ou Jane Volturi de torturá-la. A partir de então, Bella começa a treinar seu dom a fim de proteger a todos.

Na sua casa, Bella percebe que a folha onde Alice escreveu a mensagem foi retirada do livro “O mercador de Veneza”, então pega o livro e consegue entender a mensagem: Jacob será o responsável pela proteção de Renesmee durante o grande embate com os Volturi.

Em um dia de intensa nevasca, os Volturi finalmente chegam e encontram os Cullen, os lobos e seus aliados em um campo de neve. Os clãs se postam em lados opostos. Aro procura Alice entre eles, mas ela não está lá. O líder dos Volturi lê os pensamentos de Edward e descobre que o vampiro diz a verdade quando afirma ser o pai biológico de Renesmee, sendo a menina concebida por ele e Bella, quando ainda era humana. Imediatamente os Volturi perguntam a Irina o que ela viu exatamente. A vampira responde que se enganou e assume a culpa por seu ato. Caius, do clã italiano a mata pelo falso testemunho provocando revolta em suas irmãs que estão juntas aos Cullen. Mesmo após saber a verdade, Aro afirma que não poderá viver na dúvida sobre o futuro de Renesmee, visto que ela poderia se tornar uma ameaça ao segredo da existência dos vampiros.

Inicialmente, os Volturi tentam oprimir os clãs e os lobos com seus poderes mentais, no entanto, Bella consegue projetar o seu escudo e protege todos ao seu lado, acabando com a principal vantagem do clã inimigo. A batalha entre eles parece iminente, porém Alice e Jasper surgem neste momento, chamando a atenção de Aro, que deseja a presença da vampira na guarda Volturi. Ela lhe garante que Renesmee não provocará nenhum problema. Mas como Aro continua irredutível, Alice fala que tem um forte motivo para que não haja o confronto. Então, pede ao líder dos Volturi para tocar em sua mão, para que ele mesmo constate suas razões. No entanto, as intenções de Aro não mudam e a batalha se inicia.

Depois de muita luta, Aro é decapitado por Edward e Bella e todos os demais Volturi acabam sendo mortos pelos Cullen, os lobos e os outros clãs. A batalha se encerra e se percebe, neste momento, que a guerra não passou de uma visão de Alice sobre o futuro. Como ao tocar em sua mão e ler os pensamentos dela, Aro vê que os Volturi perderão a guerra contra os Cullen e seus aliados, o líder do clã italiano acaba aceitando a existência de Renesmee, principalmente quando Alice lhe mostra um jovem híbrido nascido em uma tribo indígena brasileira. Ele cresceu somente até os sete anos, quando completou a aparência de um jovem adulto. Sua idade é de 150 anos. Os Volturi, frustrados, acreditam e vão embora, manifestando, indiretamente, a intenção de voltarem para um acerto de contas.

Alice tem uma visão de Jacob e Renesmee já adulta na praia. Então surgem Edward e Bella; todos aparecem contentes e em paz. A cena final mostra Bella conseguindo afastar seu escudo para que Edward leia seus pensamentos pela primeira vez, organizando em sua mente os pensamentos de amor por Edward, desde o primeiro instante em que o viu. Depois que ele consegue ver os pensamentos da amada, os dois se beijam e juram que seu amor durará para sempre.

8.6.6. Panorama

O século XXI trouxe sagas de vampiros que conquistaram “um lugar ao Sol”. Este é o caso de *True Blood*, *Vampire Diaries* e da *Saga Crepúsculo*. Integrados à vida cotidiana, eles se tornaram menos temíveis, mas ainda causadores de grande fascínio. Expostos, sua imagem passa a ser supervalorizada, questionada, analisada e comercializada, tornando-se produtos consumíveis por meio de bonecos, roupas, material escolar, livros, etc.

Segundo Coutinho e Moellmann (2011), os vampiros atuais são seres que oscilam entre a emoção, o instinto e a razão, buscando se constituir mais como humanos do que como monstros. Sob essa perspectiva, é o amor que os redime. Eis o elo que os une aos seres humanos. Para os autores, o amor é o grande desafio a ser conquistado e, como parte essencial da jornada desses personagens, eles são retratados como heróis, cada vez mais próximos ao seu leitor. E, acrescenta-se neste trabalho, ao seu espectador.

Stephenie Meyer descreve que a inspiração para começar a escrever a sua história veio de um sonho que ela teve em 2 de junho de 2003, onde um jovem casal conversava no meio de um bosque. A garota era uma pessoa humana, mas o rapaz era um vampiro, de uma beleza arrebatadora e sobrenatural. Ele estava apaixonado por ela, mas também estava sedento de seu sangue. Meyer nunca havia pensado em vampiros, por isso o sonho a surpreendeu. A autora chegou inclusive a dizer: "Não escolhi os vampiros. Eles me escolheram" (CARROL, 2010).

Baseada nesse sonho, a dona de casa, mãe de três filhos, casada com um pastor mórmon, passou a dedicar uma considerável parte do seu tempo para desenvolver a trama, que ficou pronta em três meses. Ao terminar o trabalho, sua irmã, Emily, incentivou Stephenie a procurar um agente literário e uma editora para publicar o romance. Inicialmente, Meyer não teve resposta positiva de nenhuma das editoras com que entrou em contato, até sua obra ser aceita pela *Little, Brown and Company*, que não apenas aceitou publicar o livro como lhe propôs um contrato para editar mais três livros da série (*id. ibid.*).

A *Saga* criada pela escritora norte americana em 2005, revitaliza a lenda do vampiro introduzindo-lhe: beleza deslumbrante, moralidade, lealdade, diversos poderes e muito cavalheirismo. Desse modo, a autora insere aos mortos-vivos dos filmes de *Crepúsculo*, elementos fortemente presentes nos contos de fadas. Edward, vampiro principal da história, é uma espécie de príncipe encantado envolto pelo véu vampírico.

Silva (2010) menciona que a *Saga* de Meyer foi inspirada em clássicos da literatura inglesa e na formação mórmon da autora, por isso encontram-se presentes na história o romantismo, a busca pela pureza espiritual e a abstinência sexual.

O autor também cita que a utilização do celibato e elementos românticos no enredo foi um dos fatores que trouxeram sucesso aos livros por retratarem as angústias e os desejos da geração de jovens do início deste milênio. Afinal, para o

público que ainda está na fase inicial de descobertas amorosas e sexuais, dar mais tempo para a sedução pode ser um acalento no processo. Mesmo os mais experientes encontraram na obra de Meyer mais liberdade frente às exigências sociais de desempenho sexual atlético e sem inibições.

Como resultado da combinação desse e de outros fatores, a *Saga Crepúsculo* vendeu mais de 150 milhões de exemplares de seus quatro livros em circulação pelo mundo, antes que a primeira adaptação para o cinema fosse lançada (BELL, 2010). Juntos, os filmes da franquia lançados somam em bilheteria US\$ 3.310.298.527, ou seja, mais de 3 bilhões de dólares (KARG, 2009).

Apesar dos números mostrarem que os livros da série são um fenômeno cultural, a obra de Meyer suscita comentários variados no meio literário e acadêmico, pois se por um lado eles renovam e ampliam a figura do vampiro, por outro são constantemente acusados de desconstruir a lenda vampiresca e adocicar o gênero.

8.6.7. Construção fílmica

Em 2005 foi publicado *Crepúsculo*, o qual alcançou rapidamente uma grande popularidade, incentivando a editoração anual dos outros três livros. Diante do sucesso literário, a produtora *Summit Entertainment* decidiu levar às telas a história de Isabella Swan e Edward Cullen (KARG, 2009).

O primeiro longa-metragem da série estreou em 2008, com a própria autora supervisionando o roteiro. O elenco contava com atores até então pouco conhecidos do público. Cada filme teve um diretor diferente, sendo que todos deram seu toque pessoal aos filmes. Inicialmente, Catherine Hardwicke (diretora de *Vanilla Sky* e *Aos Treze*), que teve um orçamento modesto para rodar o primeiro filme, realizou um trabalho mediano segundo a crítica, sem muitas inovações (CARROL, 2010). Mas procurou compensar estes pontos com belíssimas paisagens de florestas. No aspecto geral, *Crepúsculo* usa cores frias e tons acinzentados.

Já em *Lua Nova*, o diretor Chris Weitz (o mesmo de *A Bússola de Ouro*) contou com mais tempo e mais recursos para a sequência da saga (*id. ibid.*). Weitz deu mais ênfase na ação, simplificando muitos fatos e detalhes do livro. Entretanto, introduziu com competência a figura dos lobisomens, os rivais dos vampiros, e apresentou aspectos da sociedade dos mortos-vivos que dão um caráter original à história. A sociedade ou clã dos Volturi conta com os mais poderosos membros da

espécie, encarregados de manter as regras e a existência dos vampiros em segredo por meio de coerção e punições severas. O filme utiliza-se de cores frias intercaladas com cenas luminosas e claras, conferindo, em termos estéticos, mais beleza à película.

As filmagens de *Eclipse* ocorreram quase simultaneamente com as de *Lua Nova* (*id. ibid.*). Quem assumiu a direção do terceiro longa da série foi David Slade, conhecido pela realização de filmes psicologicamente mais violentos e impactantes (como por exemplo, *Menina Má.Com*). Como o terceiro livro da *Saga Crepúsculo* tem mais luta e ação do que os demais, a mudança de diretor deu à película o impacto de que ela carecia. Slade também conseguiu balancear os *flashbacks* sobre o passado dos Cullen com a história presente, de modo a deixar o filme mais interessante ao espectador. Os tons utilizados são variados: claros, escuros, acinzentados, fortes. O diretor também explora paisagens e o brilho próprio da natureza, tal como raios de sol, água e neve.

Os filmes *Amanhecer- Parte 1* e *Amanhecer -Parte 2* foram dirigidos por Bill Condon (o mesmo de *Dreamgirls*). O livro foi dividido em duas partes por contar com quase 600 páginas (LE NGUYEN, 2009). Ambos os filmes receberam críticas e elogios. A maquiagem, os efeitos especiais que acompanham o crescimento instantâneo da pequena Renesmee realizado por computação gráfica e as vampiras brasileiras apresentadas com o estereótipo de índios norte-americanos foram os pontos mais criticados. Já a atuação da atriz Kristen Stewart como Bella, as paisagens (principalmente as realizadas no Brasil) e a criatividade na adaptação receberam aprovação do público e de grande parte dos críticos.

Humphreys (2013), estudiosa de imagens vampírescas em filmes, nota que na *Saga Crepúsculo*, Bella e Edward são apresentados sempre de modo centralizado, em perfeita simetria. Segundo a autora, o filme inova ao enquadrar o casal, e, sempre que apenas um deles é mostrado, há um espaço vazio na cena, trazendo uma sensação de incompletude e insuficiência. Assim, a narrativa audiovisual porta à representação simbólica romântica associada à figura do vampiro do século XXI.

9. RESULTADOS

Para melhor sistematização das informações obtidas, optou-se por organizá-las em quadros construídos segundo as categorias elencadas no método: I. Caracterização do vampiro, II. Caracterização da mulher desejada, III. Caracterização do antagonista, IV. Relação do vampiro com a mulher desejada e V. Outros personagens influentes. Cada uma dessas categorias compreendem subcategorias incluídas em seus quadros de referência.

I) Caracterização do vampiro:

A. Conde Orlok/ Nosferatu (1922)

Origem	Semente do demônio (informações escassas).
Personalidade	Destrutiva, tirânica, perversa.
Aparência física	Calvo, nariz grande e aduncado, olhos enormes e esbugalhados rodeado por maquiagem escura, orelhas pontiagudas, sobrancelhas grossas com fios desgrenhados, rosto pálido, boca grande com dois dentes pontiagudos, braços longos e dedos compridos com unhas afiadas, complexo torácico desproporcional em comparação aos seus outros membros, alto e magro. Nenhum traço de delicadeza. Aparência de roedor.
Indumentária	Blusa de manga longa e calça escura. Na primeira cena, usa um chapéu em formato exótico.
Atividades	Caça como lobo outros animais; dorme em caixão ao pôr do sol, vampiriza, persegue vítimas.
Capacidade especial	Telepatia, metamorfose (lobo), invisibilidade, manipulação da natureza.
Representação	O Mal: sombra pessoal de Hutter; <i>sombra</i> arquetípica.

B. Conde Drácula (1931)

Origem	Não mencionada.
Personalidade	Misteriosa, manipuladora, sedutora, perversa, obsessiva, carismática.
Aparência física	Postura aristocrática, beleza exótica, olhar penetrante, cabelos escuros penteados para trás com gel, sotaque da Europa Oriental, atraente.
Indumentária	Capa preta, fraque completo, sapatos pretos.
Atividades	Mistura-se à vida noturna londrina, vampiriza, persegue vítimas, dorme no seu caixão ao pôr do sol
Capacidade especial	Telepatia, hipnose, metamorfose (lobo e morcego).
Representação	Representante do Mal; <i>sombra</i> coletiva

C. Conde Drácula (1958)

Origem	Não mencionada.
Personalidade	Sedutora, violenta, vingativa, calculista.
Aparência física	Beleza exótica com traços pesados, aspecto selvagem, pele morena, alto, corpo atlético.
Indumentária	Capa preta, camisa branca, suéter preto, calça preta, sapatos pretos.
Atividades	Persegue e vampiriza por vingança à morte de sua companheira, dorme no seu caixão ao pôr do sol
Capacidade especial	Controle da vontade consciente de suas vítimas. Age como uma espécie de vírus.
Representação	Agente transmissor do vampirismo; visto como uma espécie de doença a ser combatida.

D. Conde Drácula/ Nosferatu (1979)

Origem	De uma antiga família (informações escassas).
Personalidade	Melancólica, triste, carente, solitária, amargurada.
Aparência física	Calvo, olhos rodeados por maquiagem escura, orelhas pontiagudas, rosto pálido, boca grande com dois dentes pontiagudos, braços longos e dedos compridos com unhas afiadas. Aparência de roedor.
Indumentária	Blusa de manga longa, calça e capa pretas. Na primeira cena, usa um chapéu em formato exótico.
Atividades	Dorme em seu caixão ao pôr do sol, vampiriza, tenta convencer Lucy a amá-lo, filosofa e reflete sobre a vida, o tempo, a morte e o amor.
Capacidade especial	Manipulação da natureza.
Representação	Vazio existencial, ser em busca da humanidade, vítima.

E. Vlad Dracul/ Conde Dracula (1992)

Origem	Associada a Vlad de Tepes, conhecido pela sua luta contra o expansionismo islâmico na Europa de modo sádico em 1462. No filme, após ele ter vencido uma batalha, os turcos enviam uma mensagem a sua noiva, Elisabeta, dizendo que Vlad havia morrido. Desesperada, ela se suicida. Ao saber de sua morte, o príncipe se revolta contra a Igreja quando os padres alegam que a alma dela não poderia ser salva. Ele amaldiçoa a instituição religiosa e por esta também é amaldiçoado, tornando-se vampiro.
Personalidade	Passional, sedutora, romântica e cruel (em alguns momentos).
Aparência física	Versão jovem: Postura aristocrática, beleza exótica, olhar penetrante, cabelos longos acastanhados, bigode, sotaque da Europa Oriental, atraente. Versão idosa: Postura aristocrática, andrógina, bastante enrugada, pele excessivamente branca, cabelos longos brancos penteados à moda oriental, unhas compridas. Observação: Dracula também é mostrado como uma espécie de lobo e demônio.
Indumentária	Versão jovem: armadura (em batalha), fraque, chapéu, bengala, capa, luvas, óculos escuros. Usa tons azuis, verdes, cinza, preto. Versão idosa: longa túnica vermelha com detalhes em dourado, em tema oriental.
Atividades	Vampiriza Lucy, persegue e marca encontros com Mina, repousa no seu caixão ao pôr do sol.
Capacidade especial	Telepatia, metamorfose (jovem, ancião, demônio, lobo, ratos), controle de animais, controle de tempestades
Representação	Anjo caído; servidor do diabo; vítima.

F. Edward Cullen (2008-2012)

Origem	Nasceu em 20 de junho de 1901, na cidade de Chicago. Aos 17 anos, foi infectado pela gripe espanhola durante o surto da epidemia em 1918. À beira da morte, o Dr. Carlisle Cullen o transformou em um vampiro depois que mãe de Edward, Elisabeth, implorou ao médico que cuidasse de seu filho antes de falecer.
Personalidade	Tímido, determinado, charmoso, educado (modo de falar e tratar as pessoas do início do século XX), obstinado, romântico.
Aparência física	Extremamente atraente, alto, atlético, cabelo cor de bronze e olhos que variam entre o dourado e o preto, pele muito clara.
Indumentária	Casacos, camisetas, camisas, tênis, sapatênis, botas, calça jeans, calças de algodão, calças de linho. Tons acizentados, verde musgo, marrom claro, bege, azul, preto. Estilo casual.
Atividades	Frequenta a escola, protege Bella, joga beisebol com a família.
Capacidade especial	Habilidade de ler mentes, exceto a de Bella; força e rapidez.
Representação	Herói romântico; príncipe.

II) Caracterização da mulher desejada:

A. Ellen (1922)

Personalidade	Altruísta, empática, abnegada, amorosa.
Aparência física	Jovem, delicada, bela, cabelos com cachos à moda dos anos de 1920.
Indumentária	Vestidos longos, fechados e camisola longa e fechada à moda vitoriana.
Atividades	Típica dona-de-casa.
Capacidade especial	Dons sobrenaturais e poder visionário
Representação	A donzela; heroína-mártir; a <i>anima</i> .

B. Mina (1931)

Personalidade	Meiga, ingenua. Assume sensualidade depois de ter contato com o Conde Drácula.
Aparência física	Jovem, delicada, bela, cabelos à moda dos anos de 1930.
Indumentária	1) Vestidos longos com mangas curtas, esvoaçantes em: babados, laços, rendas, seda. 2) Camisola esvoaçante e com mangas longas.
Atividades	Vai a concertos com o noivo e a amiga- sugere que tem uma rica vida cultural associada a uma alta posição social.
Capacidade especial	Não consta.
Representação	Donzela; vítima; a <i>anima</i> .

C 1. Lucy Holmwood (1958)

*No caso desse filme, Lucy e Mina dividem o posto de mulher desejada

Personalidade	Meiga, doce e romântica. Assume sensualidade depois de ter contato com o Conde Drácula.
Aparência física	Jovem, delicada, bela, cabelos longos e ruivos, olhos azuis.
Indumentária	1) Camisola longa com babado e renda na gola, mangas bufantes, em tom azul. 2) Camisola de seda branca, longa.
Atividades	Apresenta “estranha doença”, por isso permanece acamada. Permite que Drácula a ataque à noite. Após se transformar em vampira, persegue Tânia, a filha da funcionária doméstica da casa.
Capacidade especial	Não consta.
Representação	Vítima.

C2. Mina Holmwood (1958)

Personalidade	Séria, gentil
Aparência física	Mulher na faixa dos 30 anos, pele clara, cabelos loiros, olhos azuis.
Indumentária	1) Vestidos luxuosos no estilo do início do século XIX, capas de pele de animal, cabelos penteados em coque, brincos de pérola. 2) Camisola longa branca com mangas curtas
Atividades	Típica dama da sociedade burguesa.
Capacidade especial	Não consta.
Representação	Esposa dedicada, vítima, a <i>anima</i> .

D. Lucy (1979)

Personalidade	Amorosa, sensível, leal, forte e decidida.
Aparência física	Jovem, delicada, bela, pálida.
Indumentária	Vestidos longos, fechados e camisola longa e fechada à época vitoriana.
Atividades	Dona-de-casa burguesa
Capacidade especial	Intuição, comunicação sobrenatural com Drácula.
Representação	heroína-mártir; a <i>anima</i> .

E. Elisabeta/ Mina (1992)

Personalidade	Inteligente, meiga, determinada, pura, casta. Assume sensualidade depois de ter contato físico com o Conde.
Aparência física	Jovem, delicada, bela, cabelos pretos compridos em coque ou semi-soltos.
Indumentária	1) Vestido longo referente à Idade Média em tom verde e detalhe em dourado. Coroa dourada 2) Vestidos longos à moda vitoriana nas cores: branco, verde, azul, vermelho, preto. Chapéu, luvas. 3) Camisola branca longa.
Atividades	Cuida da amiga Lucy quando ela está enferma, escreve diário, encontra-se às escondidas com o Conde, auxilia involuntariamente o grupo liderado por Van Helsing a localizar Drácula, tenta proteger o vampiro. Obs: Sabe-se que ela é professora.
Capacidade especial	Comunicação via telepatia com Drácula.
Representação	Heroína romântica; <i>a anima</i> .

F. Isabella Swan/ Bella (2008-2012)

Personalidade	Tímida, sensível, responsável, desajeitada, introspectiva, romântica, corajosa.
Aparência física	Magra, estatura mediana, beleza comum até se tornar vampira (com a transformação, torna-se atraente), cabelos castanhos levemente ondulados, olhos castanhos (após a transformação, o tom passa a variar entre o vermelho e o castanho-dourado)
Indumentária	Calça jeans, camisas, blusas, casaco de moletom, jaquetas, cardigã, tênis. Tons usados em todas as produções: azul escuro, preto, branco, cinza, marrom e bege. Aparece com vestido azul em seu baile de formatura em <i>Crepúsculo</i> ; em <i>Lua Nova</i> usa um vestido verde escuro mais elaborado no dia de seu aniversário. Em <i>Amanhecer- parte 1</i> usa vestido de noiva com fenda nas costas e vestidos em comprimento médio, assim como sapatos com saltos. Também passa a vestir regatas e shorts.
Atividades	Frequenta a escola; sai com os amigos para o cinema ou comer com o pai; faz pesquisas na internet; namora Edward; encontra-se com Jacob após as aulas a fim de consertar sua moto e aprender a dirigi-la; tenta salvar Edward quando este corre risco de vida; protege a filha.
Capacidade especial	Escudo mental. Ao se tornar vampira, também desenvolve autocontrole sobre os instintos e muita força física.
Representação	Heroína romântica; a <i>anima</i> .

III) Caracterização do antagonista:

A. Thomas Hutter (1922)

Personalidade	Ingênuo, distraído, inocente, ambicioso e passivo.
Aparência física	Jovem, delicado, belo, cabelos crespos.
Indumentária	Camisa de manga longa, terno, gravata, boina (estilo: poor-boy), capa e calça à moda dos anos de 1920.
Atividades	Corretor da agência imobiliária de Knock, cuida da esposa.
Conflagração com o vampiro	1) Durante o jantar com Orlok, Hutter se distrai com a faca e corta levemente seu polegar. Orlok caminha até ele, segura o dedo que sangra e lhe diz: “Você está ferido! Oh, o seu precioso sangue!” Rapidamente, o corretor se afasta da mesa. O vampiro marcha em sua direção com olhos vidrados e apenas convida Hutter para passar a noite no castelo. Assustado, o corretor se senta em uma cadeira. Corta a cena e surgem os seguintes dizeres: “Assim que o sol nasceu, também as sombras da noite abandonaram Hutter.” No dia seguinte, ele acha que teve um pesadelo; 2) Após ler sobre os ataques de Nosferatu, Hutter abre a porta e vê ao fundo Orlok imóvel. Aterrorizado, abre a janela para fugir, mas, ao perceber a altura, esconde-se sob os lençóis da cama. A porta se escancara e o vampiro entra, mas Hutter não o enfrenta.
Capacidade especial	Não consta.
Representação	Inocente

B. Dr. Abraham Van Helsing (1931)

Personalidade	Sagaz, inteligente, estudioso
Aparência física	Senhor com idade mais avançada, cabelos curtos e grisalhos
Indumentária	Terno, gravata, óculos.
Atividades	Professor, cientista e pesquisador.
Conflagração com o vampiro	1) São apresentados na sala da casa da família Seward. Van Helsing nota a ausência de reflexo de Drácula no espelho. Ao tentar desmascará-lo diante do Dr. Seward e Harker, o vampiro derruba o espelho, olha o professor com hostilidade, desculpa-se e diz que Van Helsing explicará a todos o porquê da sua repulsa por espelhos, saindo da casa em seguida. 2) Após Dr. Seward, Harker e Van Helsing decidirem tomar providências a fim de protegerem Mina, Drácula surge novamente na sala da casa da família Seward para o professor. O Conde pede que ele vá embora, mas Van Helsing se nega. O vampiro tenta hipnotizá-lo, mas não consegue e acaba indo embora quando seu antagonista lhe mostra o crucifixo. 3) No esconderijo de Drácula, na Abadia de Carfax, Harker e Van Helsing localizam dois caixões: um com o vampiro dormindo e o outro, vazio. O professor enfia uma estaca no coração do vampiro. Depois da sua eliminação, Mina sai do transe e é encontrada pelo noivo. O casal se abraça apaixonadamente e Van Helsing anuncia que Drácula está morto.
Capacidade especial	Muito conhecimento sobre vampiros e grande força de vontade.
Representação	Velho sábio, Mentor, Pai Bom.

C. Dr. Abraham Van Helsing (1958)

Personalidade	Inteligente, educado estudioso, ágil.
Aparência física	Homem de meia-idade, olhos azuis expressivos, corpo atlético.
Indumentária	Capa, camisa, gravata, suéter, chapéu.
Atividades	Médico, cientista e pesquisador.
Conflagração com o vampiro	1) Quando Van Helsing localiza o caixão de Drácula na adega dentro da casa da família Holmwood, surge Drácula que o prende ali, raptando Mina em seguida. 2) Após o rapto de Mina, Van Helsing persegue Drácula até seu castelo. Lá eles iniciam uma luta corporal até que o cientista se desvencilha e abre as cortinas. A luz solar penetra atingindo o vampiro que é imediatamente transformado em pó.
Capacidade especial	Muito conhecimento sobre vampiros e agilidade física
Representação	Herói; representante do bem.

D. Jonathan Harker (1979)

Personalidade	Altivo, imprudente, ambicioso, racional e frágil.
Aparência física	Atraente, atlético.
Indumentária	Fraque e lenço no pescoço à moda vitoriana.
Atividades	Corretor da agência imobiliária de Knock
Conflagração com o vampiro	1) Durante o jantar com o Conde Drácula, Jonathan se distrai e corta levemente seu polegar com uma faca. O Conde se levanta rapidamente, agarra o dedo de seu hóspede e, agressivamente, insiste que chuparia o sangue que escorria para o próprio bem de Harker. Assustado, o corretor tenta se desvencilhar. O vampiro continua andando em sua direção com os olhos vidrados, mas assim que o hóspede escorrega o corpo sob uma cadeira, ele apenas o convida para sentar. 2) Após Jonathan Harker ler sobre Nosferatu, o Conde invade o quarto de seu hóspede, que tem um sobressalto, mas permanece na cama. Enquanto isso, Lucy se dirige sonâmbula para fora de casa. Ao ser resgatada pelo cunhado é levada para seu quarto, onde desperta gritando por seu marido. Imediatamente, o vampiro pára de sugar o sangue de Jonathan.
Capacidade especial	Não consta.
Representação	Homem em conflito com a própria <i>sombra</i> .

E. Dr. Abraham Van Helsing (1992)

Personalidade	Inteligente, sarcástico, irônico, excêntrico, destemido,
Aparência física	Senhor com idade mais avançada, cabelos semi compridos e grisalhos, robusto.
Indumentária	Terno, colete, camisa branca, capa, chapéu em estilo vitoriano. Principais cores usadas: marrom, bege, amarelo pálido. Usa chapéu marrom e crucifixo prateado em algumas cenas.
Atividades	Professor, cientista e pesquisador. Em outra encarnação, foi um dos padres que presenciou a queda do Conde nas trevas.
Conflagração com o vampiro	1) Van Helsing e seu grupo entram no quarto de Seward, onde Mina está prestes a se entregar a Drácula, após ele ter lhe revelado sua identidade. O vampiro toma forma de demônio, mostra sua revolta contra Deus e Jonathan lhe dá um tiro, o que faz com que o Conde se metamorfoseie em ratos. 2) Quincey, Harker, Seward e Arthur Holmwood conseguem interceptar a carroça que transportava Drácula ao seu castelo e o ferem mortalmente. Van Helsing está presente, porém não o confronta diretamente.
Capacidade especial	Muito conhecimento sobre vampiros, alta persuasão.
Representação	Líder; Pai Mau.

F 1. James (2008)

Personalidade	Perversa, vingativa e passional.
Aparência física	Alto, atraente, corpo atlético, cabelos longos e loiros e olhos que variam entre o vermelho e o preto.
Indumentária	Calça jeans surrada, jaqueta marrom, corrente no pescoço. Usa o cabelo preso e anda descalço.
Atividades	Caçar humanos.
Conflagração com o vampiro	Após tentar matar Bella, no estúdio onde ela praticava ballet na infância, surge Edward com alguns membros da família Cullen. Eles lutam, mas James acaba sendo morto por Jasper Hale e Emmett Cullen, que arrancam sua cabeça e o jogam no fogo.
Capacidade especial	Perseguidor, caçador, rastreador.
Representação	Vilão; Predador.

F2. Clã dos Volturi, principais: Aro, Caius, Marcus, Jane, Alec (2009; 2011 e 2012)

Personalidades	Sádicos e perversos.
Aparências físicas	Varia. Todos têm uma aparência altiva.
Indumentárias	Capas escuras, referências dos séculos 17 e 19 em estilo nobre. Usam botas longas, em tom preto. Cores usadas: preto, vermelho e detalhes em dourado.
Atividades	Fiscalizam os vampiros, mantendo a existência da espécie desconhecida dos humanos. Aqueles que não obedecem às suas leis são condenados à destruição.
Conflagração com o vampiro	Em <i>Lua Nova</i> (2009) Edward Cullen os procura para pedir que acabem com sua existência, já que pensava que Bella estava morta. Após negarem seu pedido e Bella aparecer ao lado de Alice Cullen, eles ordenam que ela seja transformada em vampira, ou então será morta, já que não poderia saber sobre eles. Em <i>Amanhecer</i> (2011 e 2012) todos os Volturi vão a Forks para investigar se uma de suas leis foi descumprida; ou seja, se os Cullen haviam mesmo criado uma criança imortal. Entretanto, desistem de um confronto após Alice proporcionar uma visão a Aro em que ele e vários Volturi morreriam na batalha.
Capacidades especiais	Apresentam dons psíquicos usados com fins de dominação. Aro tem telepatia tátil. Marcus descobre os laços emocionais e vê os pontos fracos das criaturas. Alec bloqueia os sentidos dos seres, tornando-os alvos simples. Jane promove a ilusão da dor. Caius não tem uma capacidade especial (além das comuns a um vampiro), mas sua ambição e ódio são tão grandes que Aro decidiu recrutá-lo.
Representação	Vilões

F3. Victoria (2010)

Personalidade	Vingativa, manipuladora, perversa e passional.
Aparência física	Atraente, estatura média, cabelos longos encaracolados ruivos e tom de olhos que varia entre o vermelho e o preto. Postura selvagem.
Indumentária	Colete, casaco com pelos e penas brancos, regata preta, luvas pretas. Anda descalça.
Atividades	Vampirizar seres humanos, criar um exército de vampiros para se vingar dos Cullen
Conflagração com o vampiro	Após James ser destruído, ela decide se vingar de Edward Cullen. Para isso, planeja matar Bella. No entanto, durante <i>Lua Nova</i> (2009), Bella está suficientemente protegida de sua ira pelos Quileutes. Em <i>Eclipse</i> (2010), cria vários vampiros para usar em uma batalha contra os protetores da namorada de Edward. Durante essa batalha, Victoria e seu companheiro Riley são destruídos por Edward, com a ajuda do lobisomen Seth Clearwater.
Capacidade especial	Bastante ágil e com um senso de auto-preservação mais forte que os demais vampiros.
Representação	Vilã; predadora.

IV) Relação do vampiro com a mulher desejada:

A. Orlok/Nosferatu x Ellen (1922)

Primeiro encontro	Última sequência do filme. Orlok observa Ellen de sua janela após ela ter despertado de um provável pesadelo. A moça estende os braços, como se estivesse hipnotizada. Olha Hutter dormindo na poltrona e escancara as janelas. Nosferatu se dirige à casa de Ellen, enquanto ela pede ao marido que busque o Dr. Bulwer. Hutter sai, o vampiro sobe as escadas rumo ao quarto. A sombra dele abre a porta. Assustada, ela fecha os olhos e a sombra da mão de Orlok se fecha sob seu coração até que ela perca os sentidos.
Como se relacionam	Telepaticamente.
Sentimentos envolvidos	Fascínio, medo, aversão.
Desfecho	Ao se entregar a Orlok, Ellen faz com que ele se esqueça do surgimento do dia. Quando o galo canta, o vampiro vai até a janela e se desintegra pelos raios de sol. Pouco depois, Hutter chega acompanhado pelo Dr. Bulwer. Ela desperta feliz, chama pelo marido que a segura entre os braços e morre em seguida.

B. Conde Drácula x Mina (1931)

Primeiro encontro	Na noite de ópera, Drácula se apresenta ao Dr. Jack Seward, Lucy Western, John Harker e Mina Seward. Há um diálogo rápido entre eles.
Como se relacionam	Telepaticamente e por hipnose
Sentimentos envolvidos	Fascínio, admiração, obsessão.
Desfecho	Pouco depois de Mina dormir, o vampiro consegue hipnotizar a enfermeira e capturar a jovem em seu quarto. Ele a leva para seu esconderijo, na Abadia de Carfax. O Conde desce as escadas da Abadia segurando a jovem nos braços. Harker e Van Helsing chegam ao esconderijo, achando dois caixões: um com o vampiro dormindo e o outro, vazio. Van Helsing enfia uma estaca no coração de Drácula. Após a sua eliminação, Mina sai do transe e é encontrada pelo noivo. O casal se abraça apaixonadamente e eles sobem as escadas de Carfax.

C1. Conde Drácula x Lucy Holmwood (1958)

Primeiro encontro	Depois da meia-noite, no quarto de Lucy, Drácula a ataca com sua permissão, cobrindo-a com sua capa, enquanto ela permanece estática na cama.
Como se relacionam	Como uma dependente (Lucy) diante daquilo que provoca a sua dependência (Drácula).
Sentimentos envolvidos	Fascínio, desejo e ânsia por estar em contato com aquele que provoca sua dependência.
Desfecho	Drácula a transforma em vampira, ela passa a perseguir a filha da funcionária da casa, é descoberta e Van Helsing enfia uma estaca em seu coração, matando-a definitivamente.

C2. Conde Drácula x Mina Holmwood (1958)

Primeiro encontro	Drácula se faz passar por seu marido por meio de um bilhete onde marca um encontro com Mina longe de sua casa. Mesmo achando estranho, ela comparece ao local. Lá, eles se encontram. OBS: Não é mostrado o ataque.
Como se relacionam	Assim como Lucy, Mina também passa a agir de modo estranho após seu primeiro contato com o vampiro, mas seu grito quando ele a ataca em seu quarto mostra alguma resistência.
Sentimentos envolvidos	Fascínio, desejo.
Desfecho	Drácula a rapta e a leva para seu castelo. Nos arredores, ele cava uma cova para ela, mas Van Helsing e Arthur o interceptam. Quando o cientista destrói o vampiro por meio da luz do sol, Mina volta ao normal. Ela e Arthur aparecem felizes e apaixonados.

D. Conde Drácula/ Nosferatu x Lucy (1979)

Primeiro encontro	Drácula entra no quarto de Lucy e se declara cansado, incapaz de morrer e exige que ela o ame assim como amava Jonathan, mas ela se recusa.
Como se relacionam	Telepaticamente, verbalmente e ele toca suas pernas enquanto suga seu sangue.
Sentimentos envolvidos	Fascínio, aversão, paixão.
Desfecho	Ao se entregar a Drácula, Lucy faz com que ele se esqueça do surgimento do dia. Pela manhã, o galo canta e o vampiro desmaia “morto”. Pouco depois, Van Helsing chega à casa de Lucy e, ao constatar que ela está morta, finca uma estaca no coração de Nosferatu. Jonathan Harker desperta de sua enfermidade e surge transformado em vampiro. Ele grita por ajuda e manda à prisão o médico. Pede para a empregada limpar o chão, dizendo enigmaticamente que tem muito a fazer. Segue a cavalo sozinho pela praia.

E. Vlad Darcul/Conde Drácula x Mina (1992)

Primeiro Encontro	Nas ruas de Londres, ele a aborda. Inicialmente, ela reluta, mas acaba seduzida.
Como se relacionam	Eles se encontram às escondidas na residência do Conde em Londres. Dialogam, tem contato físico (beijam-se e se acariciam), possuem contato telepático.
Sentimentos envolvidos	Fascínio, paixão, obsessão.
Desfecho	Logo depois de Drácula ser atingido por Harker e Quincey, Mina o leva para a capela onde ele rompeu com Deus e, em nome de seu amor, enterra uma adaga no coração de seu príncipe e o decapita, dando-lhe a paz que ele pedira e libertando-o da maldição.

F. Edward x Bella

Primeiro encontro	Trocam olhares no refeitório da escola. Estabelecem contato durante as aulas de laboratório de Biologia.
Como se relacionam	Inicialmente, ambos mostram-se bastante incomodados com a presença um do outro. Começam a se aproximar após Edward salvar Bella de um atropelamento. Mais adiante, estabelecem um namoro e se casam.
Sentimentos envolvidos	Atração, paixão, amor
Desfecho	Após Alice mostrar as consequências de uma batalha entre a família Cullen e seus aliados contra o clã dos Volturi a Aro (líder), Edward e Bella conseguem prosseguir em paz. Ela retira o escudo que protegia sua mente e permite que Edward leia seus pensamentos de amor por ele, desde o primeiro instante em que o viu. Os dois se beijam e juram que seu amor durará para sempre.

V) Outros personagens influentes

A. Nosferatu, uma sinfonia do horror (1922):

Nome	Atuação
Dr. Bulwer	Médico. Ele reconhece e alerta sobre a impotência da razão frente ao desconhecido, à natureza (inconsciente). Constela o arquétipo do Velho Sábio.
Knock	Dono da agência imobiliária, servo de Nosferatu e bode expiatório. Promove a entrada do desconhecido na vida de Hutter. Tem uma ligação com o mundo sobrenatural Mau. Mostra-se perturbado emocionalmente, mas enlouquece definitivamente com a aproximação de Orlok. Por apresentar um comportamento estranho, torna-se o “bode expiatório” da cidade.

B. Drácula (1931):

Nome	Atuação
Reinfield	Agente imobiliário, servo de Drácula. Ao tentar fechar um negócio de venda com ele, é atacado e se torna seu servo. Passa a apresentar comportamentos bizarros, como se alimentar de insetos. Enlouquece e é manipulado pelo vampiro.
Lucy Western	Amiga de Mina. Sedutora e rica. Sente-se atraída pelo Conde à primeira vista. Ele a ataca subitamente, transformando-a em uma vampira que rapta crianças à noite.
Dr. Jack Seward	Médico, dono do hospital psiquiátrico e pai de Mina. Convoca o Dr. Van Helsing para investigar a série de mortes estranhas que estão acontecendo na cidade e o caso de Reinfield, que foi internado em seu hospital. Junta-se ao professor e Harker nas investigações sobre o vampiro.
John Harker	Noivo de Mina. Apaixonado pela noiva, tenta tirá-la da influência de Drácula, mesmo sabendo muito pouco sobre o vampiro. Heroicamente se junta a Van Helsing no salvamento da futura esposa.

C. Horror of Dracula (1958):

Nome	Atuação
John Harker	Noivo de Lucy, agente secreto e amigo de Dr. Van Helsing. Faz-se passar por bibliotecário no castelo de Dracula com a finalidade de eliminá-lo. Não é bem sucedido e acaba sendo transformado em vampiro. Com pesar, Van Helsing enfia uma estaca em seu coração ao encontrá-lo em um caixão no palácio do vampiro.
Dr. Seward	Médico chamado pela família Holmwood para tratar de Lucy, diagnostica-a com uma espécie de anemia profunda.
Arthur Holmwood	Marido de Mina Holmwood. Após ler o diário de Harker e ver que Lucy realmente havia se tornado uma vampira, passa a auxiliar Van Helsing.
Tania	Filha da funcionária da casa dos Holmwood, torna-se objeto de desejo de Lucy logo depois que ela se torna vampira. É salva por Van Helsing.

D. Nosferatu, o vampiro da noite (1979):

Nome	Atuação
Dr. Van Helsing	Médico. Ele se mantém cético com relação às explicações de Lucy sobre a origem da enfermidade que assola a cidade. Apenas muda de opinião quando constata a morte de Mina, a cunhada de Lucy.
Knock	Dono da agência imobiliária, servo de Conde Drácula. Promove a viagem de Jonathan Harker até a Transilvânia. Tem uma ligação com o lado Mau do mundo sobrenatural. Mostra-se perturbado emocionalmente, mas enlouquece definitivamente com a aproximação do Conde.

E. Drácula de Bram Stoker (1992):

Nome	Atuação
Reinfield	Agente imobiliário que se torna servo de Drácula após conhecê-lo na Transilvânia. A partir de então, começa a apresentar comportamentos bizarros, como se alimentar de insetos e agir como louco, clamando por seu “Mestre”. É internado no sanatório de Carfax. O vampiro o mata durante a caçada do grupo de Van Helsing.
Lucy Western	Amiga de Mina. Muito sensual, liberal, é transformada por Drácula em vampira. É eliminada por Van Helsing e seu grupo.
Dr. Jack Seward	Médico, diretor do hospital psiquiátrico Carfax e amigo de Lucy, por quem nutre uma paixão. Ele convoca o Dr. Van Helsing, seu antigo professor, para investigar qual é a doença da moça, visto que ela apresenta comportamentos estranhos e anemia (após o contato com o vampiro). Compõe o grupo de Van Helsing, o qual quer exterminar Drácula.
Jonathan Harker	Noivo de Mina. Agente imobiliário que vende propriedades a Drácula, depois de seu colega Reinfield ter retornado enlouquecido do encontro com ele. É feito prisioneiro no castelo do vampiro, mas consegue escapar. Casa-se com Mina na Romênia e volta com ela a Londres, onde reconhece o Conde, rejuvenescido nas ruas da cidade. Junta-se ao grupo de Van Helsing.
Arthur Holmwood	É o escolhido por Lucy para ser seu noivo. Nobre britânico e corajoso. Faz parte do grupo de Van Helsing.
Quincey Moris	Amigo de Lucy. Compõe o grupo de Van Helsing. É morto por Drácula quando o grupo o intercepta antes do vampiro entrar no seu castelo, na Transilvânia.

F. Saga Crepúsculo (Crepúsculo, 2008; Lua Nova, 2009; Eclipse, 2010; Amanhecer parte 1, 2011; Amanhecer parte 2, 2012):

Nome	Atuação
Jacob Black	Amigo de Bella. Pertence a tribo Quileute e é um lobisomem/transfigurador. Em <i>Crepúsculo</i> , conta à amiga as lendas de sua tribo e a rivalidade que esta tem com os vampiros. A partir de <i>Lua Nova</i> ganha destaque, dando grande apoio a Bella após a partida de Edward. Revela sua paixão por ela, que se sente atraída por ele. Em <i>Lua Nova</i> e <i>Eclipse</i> , rivaliza com Edward pelo amor da garota e ganha um beijo dela (<i>Eclipse</i>), mas não consegue conquistá-la. Só consegue esquecê-la em <i>Amanhecer – parte 1</i> , quando tem um <i>imprinting</i> com Renesmee Cullen.
Alice Cullen	Filha adotiva de Carlisle Cullen e Esme Cullen e parceira de Jasper Hale. Sua aparência é delicada e possui a habilidade especial de ver o futuro, porém esta não é muito concreta, já que o futuro pode mudar dependendo das decisões das pessoas. Torna-se amiga de Bella Swan e ajuda o casal.
Carlisle Cullen	Figura paterna da família Cullen e parceiro de Esme Cullen. Conhecido por sua compaixão, incentiva todos os Cullen a se alimentarem de sangue animal. Atua como médico. O cheiro de sangue não o afeta. Cuida de Bella durante a gravidez e aconselha a todos.
Esme Cullen	Esposa de Carlisle e figura materna da família Cullen. Tem o dom de amar profundamente. Foi transformada por Carlisle depois que ele a encontrou quase morta ao tentar se suicidar saltando de um penhasco, após a morte de seu filho. Aprova o romance de Edward e Bella.
Rosalie Hale	Filha adotiva dos Cullen e parceira de Emmett Cullen. Tornou-se vampira quando Carlisle a transformou após ser estuprada por vários homens, incluindo seu noivo. Como vampira, ela os mata.

	Não gosta da condição vampírica, dado que esta não possibilita o exercício da maternidade. É sensual e tem personalidade forte. Desaprova Bella Swan. Revela à humana em <i>Eclipse</i> que sente inveja dela, já que pode escolher não ser uma vampira. As duas se unem depois que Bella engravida.
Emmett Cullen	Companheiro de Rosalie Hale. É muito forte, o mais musculoso de todos os vampiros. Apoia a entrada de Bella na família Cullen e vota para que ela seja transformada em vampira, em <i>Lua Nova</i> .
Jasper Hale	Parceiro de Alice Cullen. Tem a habilidade de sentir e influenciar as emoções. Membro mais novo dos Cullen, sente dificuldade em não beber sangue humano. Foi transformado na Guerra Civil por três vampiras mexicanas. Inicialmente, aliou-se a elas criando novos vampiros. Incentivado pelos pais adotivos, abandonou o comportamento. Em <i>Eclipse</i> treinou os Cullen para lutar.
Renesmee Cullen	Filha de Bella e Edward. Meio vampira e meio humana. Desenvolve-se mental e fisicamente de modo acelerado. Consegue transmitir seus pensamentos com o toque. Ao sair com Bella e Jacob, Irina, prima de Edward, vê a garota e acha que ela foi transformada ainda criança, então denuncia os Cullen aos Volturi. Isso quase leva a uma grande batalha entre os Cullen e seus aliados contra os Volturi. No final de <i>Amanhecer</i> , é revelado que Renesmee parará de crescer quando tiver a aparência de uma adolescente de 17 anos, tornando-se imortal.
Charlie Swan	Pai de Bella e chefe de polícia de Forks. Inicialmente, Charlie aceita o namoro de Edward e Bella, mas passa a ser contra depois que a filha entra em depressão em <i>Lua Nova</i> com o fim do namoro. Quer que Bella fique com Jacob. É o único humano que continua na vida de Bella após sua transformação, mas sem saber que a filha tornou-se uma vampira.

10. ANÁLISE

Este capítulo analisa os resultados obtidos no levantamento dos filmes selecionados sob a perspectiva da psicologia junguiana.

No ano de 1922, o primeiro vampiro audiovisual relevante foi apresentado ao público pelo diretor alemão Friedrich Wilhelm Murnau. *Nosferatu, uma sinfonia de horror* trouxe às telas um vampiro perverso. Orlok é delineado como representante do Mal (quadro I A). Com a aparência à semelhança de um roedor, sua imagem é trabalhada de modo a realçar todo o lado macabro do personagem. Suas ações predatórias se intensificam no decorrer do filme; inicialmente voltadas ao jovem corretor Hutter, evoluem sob a forma da peste à tripulação do navio, enlouquecem o dono da agência imobiliária Knock, chegando por fim a quase dizimar a população de Wisborg.

Neste filme, o ingênuo e distraído Hutter porta uma *persona* que lhe confere uma identidade praticamente infantil (quadro III A). Ao aceitar a convocação de seu chefe Knock para ir a Transilvânia, ele entrará em contato com os aspectos reprimidos e inaceitáveis de sua personalidade.

Entretanto, atrelada a sua alienação, as atitudes do corretor mostram o quanto ele nega e subestima a *sombra*. Pelo menos até quase ser atacado em seu quarto por Orlok, ele nem leva a sério as premonições de Ellen e debocha daqueles que lhe avisam sobre um perigo iminente. Stein (2006) assinala que a pessoa psicologicamente ingênua ou defensivamente resistente, tal como se apresenta Hutter, concentra-se, argumenta e se relaciona a partir de sua percepção empobrecida das situações. Para o autor, este modo de agir exclui a possibilidade de adquirir experiência e conhecimento consciente de suas características sombrias, refutando assim a possibilidade de integrá-las ao ego. O resultado, como pode ser visto no filme, é que o jovem irá, primeiramente, ficar fascinado diante do sombrio constelado pela figura de Orlok. Conforme Jung ([1938, 1940], 2011), na Psicologia Analítica, o termo “fascínio” indica o caráter de uma coisa (pessoa, situação, objeto), cujo sentido é ignorado, ou ainda não conhecido. Este se transforma em uma força que encanta a consciência do sujeito. Neste sentido, o termo entra por vezes na categoria de numinoso, já que, para a consciência, a experiência é sentida como algo misterioso, assustador, aquilo que é diferente de si, ou seja, o inconsciente. Lima Filho (2002) complementa, elucidando:

a manifestação de um arquétipo fascina o Eu. A cativação emocional é responsável por parte desse fascínio; o restante se deve ao poder avassalador que um conteúdo arquetípico exerce e cujo impacto cega a consciência para outras impressões. Essa concentração sobre um conteúdo aumenta a consolidação do Eu. O arquétipo constelado irrompe na consciência com significado e sentido. De modo compensatório, o conteúdo emergente supre o que falta à consciência (...) (p.48).

Na abordagem junguiana, a *sombra* fascina quando possui um acúmulo de energia psíquica que ativa muitos elementos inconscientes. Muitas vezes aquilo que é visto ou sentido como mau representa, na verdade, apenas o lado oposto da diferenciação consciente. Quanto mais indiferenciado e unilateral estiver o lado consciente da personalidade, mais facilmente o indivíduo correrá o risco de se ver fascinado pela *sombra*.

O mal que fascina Hutter representa seu lado sombrio, constituindo o outro lado dele mesmo. Este outro, como não está integrado conscientemente ao ego, age como uma personalidade autônoma, ganhando a forma do Conde Orlok.

Além disso, ao ignorar ou desconsiderar o poder da *sombra*, mais energia é relegada ao inconsciente. Mais poderosa, ela se fará presente de forma negativa, compulsiva e, massiva, projetada no ambiente. Como cita Wilber ([1991], 2011) “a *sombra* transforma-se num sintoma e agarra-se a nós como o vampiro a sugar o sangue de sua presa” (p.300).

Nesse sentido, destaca-se que, quando a *sombra* pessoal está inconsciente e extremamente renegada como no caso do corretor, ela pode se fundir com a *sombra* arquetípica, dificultando uma discriminação entre esta e os aspectos sombrios pessoais. O sujeito, então, se encontra aberto à possibilidade de realmente sucumbir à possessão pelo arquétipo do mal. Na cultura judaico-cristã, tal arquétipo é normalmente personificado pela figura do demônio. Aponta-se aqui a cena referente ao momento em que Hutter encontra na hospedaria *O Livro do Vampiro* e abre na página que diz: “Da semente do Demônio surgiu o Vampiro Nosferatu”. Esta passagem atesta que, simbolicamente, Nosferatu também representa a *Sombra* arquetípica, o Mal (quadro I A).

Assim, ao ignorar ou desconsiderar o seu lado obscuro, juntamente com o desejo de escapar de um confronto com sua *sombra*, o corretor contribuiu para o seu fortalecimento. Ele falha no esforço para controlá-la e armazená-la no “porão” da psique, como pode ser visto na cena em que Hutter decide investigar o castelo. Em um porão, ele encontra o Conde imerso no sono deitado em seu caixão.

Horrorizado, refugia-se em seu quarto. Ao anoitecer, vê Nosferatu enfileirar seis caixões mortuários em velocidade frenética, deitando em seguida no último deles, cobrindo-se com o tampo e prosseguindo viagem sem que nenhuma presença física o conduza.

Uma vez constelado, o arquétipo também irá se manifestar coletivamente, ou seja, no mundo. O arquétipo da *sombra*, o Grande Mal, culminará no Mal coletivo. A epidemia trazida por Nosferatu dizima toda a tripulação do navio Empusa. No interior da embarcação, ele aparece como espectro apenas uma vez. Todavia, a sensação é de onipresença: ele controla todas as situações de acordo com a sua vontade; amedronta mesmo estando invisível e deixa um rastro de morte à medida que o tempo passa. A respeito disso, escreve Simões Jr (2008): “No barco onde o vampiro é transportado, Murnau constrói um vilão imbatível, que, sozinho mata toda uma tripulação. Orlok, o símbolo do mal, se torna supremo diante de pequenos mortais” (p.35).

As cenas do navio são intercaladas com as de Hutter indo para casa. Quando Ellen, sonâmbula, diz em meio a um vendaval do alto de sua sacada: “Deve ser ele. Está chegando!!!” - sua fala se refere tanto a Nosferatu quanto ao seu marido. Ambos se complementam, apesar de não estarem integrados. O objetivo dos dois é chegar a ela.

Neste filme, Ellen representa a *anima* (quadro II A). É ela que os guiará aos seus destinos, como será visto adiante. Edinger (2004) salienta que a imagem da *anima* atua como uma entidade fatal para o homem. O autor menciona que, quando a *anima* é ativada sob a forma de uma mulher em particular, ela se torna seu destino, seja para o bem ou para o mal: “por mais que ele se debata, ela o tem em suas mãos” (p.27). A mulher que corporifica a *anima* para um indivíduo, pode tanto levá-lo a sua destruição total, quanto a sua maior realização. Envolvidos pelos sentimentos de fascínio, medo e aversão (quadro IV A), Ellen leva Nosferatu à destruição, o que acarreta em sua própria destruição também.

A partir do momento em que Nosferatu se aloja na casa em frente a do casal Ellen e Hutter, Wisborg fica infestada de ratos, doenças e vítimas. Procissões de enterros com caixões se tornam rotina no pacato povoado alemão. Aparentemente, a cidade remete a um cemitério. A mensagem é que o mal a dominou e todos são impotentes diante dele. O livro narrador anuncia: “O medo se escondia em cada esquina da cidade. Quem estaria ainda saudável? Quem estaria doente?” Whitmont

([1991], 2011) cita que a *sombra* só se torna patológica quando os indivíduos supõem que não a tem; é deste modo que ela os têm.

Quando o filme chega nesse ponto, parece que o mal se tornou absoluto. Mas o Mal não é a Totalidade. A redenção estará em seu reconhecimento, que virá por intermédio de Ellen. Ao ler em *O Livro do Vampiro*, a profecia: “Nenhuma outra liberação é possível, a não ser que uma donzela completamente inocente faça com que o vampiro se esqueça do primeiro canto do galo, oferecendo-lhe seu sangue de livre vontade.” ela decide se sacrificar em prol do restabelecimento do bem da cidade assolada pela peste. Como heroína-mártir (quadro II A), a esposa de Hutter “convida” Nosferatu a entrar em seu quarto (quadro IV A). O espectador vê apenas uma sombra com dedos alongados abrindo a porta do aposento da “donzela”. Assustada, somente se vê a expressão de medo de Ellen. Rapidamente, ela se recolhe na cama, fecha os olhos e a sombra da mão dele se fecha sobre o coração dela, que desmaia pela falta de ar.

Na sequência, duas pequenas cenas são intercaladas durante o ataque de Orlok: Hutter chamando o médico Dr. Bulwer a pedido da esposa, visto que ela lhe dissera que estava passando mal a fim de tirá-lo de casa, e, um policial anunciando ao delegado que Knock fora capturado. Ressalta-se que tanto o médico quanto o dono da agência de imóveis possuem um valor significativo durante o transcorrer da trama e, por isso, são dignos de menção (quadro V A).

Logo no início do filme, Dr. Bulwer, ao encontrar o jovem corretor andando rapidamente a caminho do trabalho, lhe diz: “Não tenha pressa jovem amigo! Ninguém foge ao seu destino.” E, de fato, entre outros elementos, o filme tratará da determinação inexorável de eventos em que os personagens não têm escolha. Nota-se também que a frase é proferida por um homem da ciência, como se a razão reconhecesse a sua impotência frente ao destino, uma força oculta que permeia a vida de todas as criaturas. A mensagem implícita na fala do Dr. Bulwer trespassará todo o filme: os eventos não podem ser controlados por meio da lógica. É o desconhecido, o inconsciente, representado pelos fenômenos sobrenaturais que dirige a vida dos personagens.

No âmbito da psicologia junguiana, o destino é fundamentalmente indicado pela noção do *Self* na sua acepção de depositário do ser e do devir individuais (processo de um indivíduo tornar-se integrado de suas potencialidades. Nesta concepção, o destino é a imagem do mundo interno que o ego constitui como dado

externo, e com o qual deve entrar em relação para se constituir uma personalidade mais integrada. Nas palavras de Molineiro (2007):

O ego não sabe a completude de suas motivações, pois seu conhecimento parcial apenas o informa que deseja alcançar algo e o impulsiona a agir. Mas o que realmente está no pólo inconsciente é o apetite do ego para encontrar o Self (p.25).

No referencial analítico, o destino está ligado à escuta do chamado e da voz interior, do *daimon*, o qual pode ser compreendido como uma força interna que impulsiona a pessoa a cumprir seu caminho, seu padrão único. Mas este não é determinista, apenas anseia por se manifestar. O destino, portanto, não se impõe, mas convida o indivíduo a realizar seu *Self*.

Em outro momento, o Dr. Bulwer explica aos seus estudantes a sinistra relação entre as plantas carnívoras e o vampiro. “E eles observam horrorizados o misterioso trabalho da natureza” cita o livro-narrador. A cena parece trazer duas mensagens: a primeira é que a natureza pode ser feroz e a segunda, que a ciência não é capaz de se opor a Nosferatu. A *sombra* não pode ser simplesmente controlada pelo ego. Por reconhecer e alertar sobre a impotência da razão frente ao desconhecido, ao inconsciente, o médico pode representar o arquétipo do Velho Sábio (quadro V A), o qual representa a sabedoria advinda com a experiência.

Já Knock, com sua aparência totalmente destoante do comum: olhos saltados e sombrios, sorriso sádico, risada exagerada, cabelos desgrehados e corpo curvo, não mostra ser digno de confiança. O texto do livro-narrador alerta: “por toda cidade correm rumores sobre ele”. Por apresentar um comportamento estranho à maioria e uma estrutura moral instável, pouco desenvolvida, ele se torna suscetível a se identificar com a *Sombra* (quadro V A). Inflacionado pela numinosidade deste arquétipo, pelo fascínio que ele provoca e pelo desejo de destruição, o dono da agência imobiliária passa a pactuar com Nosferatu, agindo como seu servo. Além disso, adota comportamentos bizarros, como uma dieta alimentar baseada na ingestão de insetos e anuncia a todos que seu “Mestre” está chegando. Diante disso, os apavorados habitantes de Wisborg o responsabilizam pela desgraça que se abate sobre a cidade, colocando-o na posição de bode expiatório (quadro V A). Knock é eleito o responsável pelo infortúnio geral, conforme declara o livro-narrador: “A vítima escolhida para o sacrifício foi Knock”. Ao escapar da prisão, ele é perseguido pelas ruas e apedrejado, mas consegue fugir da agressão. Entretanto,

os cidadãos parecem determinados a linchá-lo. A cena finaliza com eles em seu encalço. Como exposto por Xavier (2012), o bode expiatório tem a função, mesmo que de modo inconsciente, de purificar e renovar uma comunidade.

Em vista de a coletividade querer eliminar o mal e reforçar uma identidade livre de qualquer aspecto considerado negativo, aquele que se vincula a sentimentos de inferioridade, ódio, rejeição e culpa serão os encarregados de assimilar a projeção dos males da consciência coletiva. Ao querer eliminar Knock, a população quer afastar qualquer responsabilidade pela situação maléfica presente na cidade. Ele é o escolhido como bode expiatório por carregar a *sombra*, servindo assim ao coletivo que o rejeita.

Outra passagem importante relacionada a Knock se dá quando ele proclama a frase: “Sangue é vida!”, a qual inaugura o prestígio do líquido vital em uma série de filmes sobre vampiros. Ao enunciar esta frase, já proclamada na Bíblia e que se tornaria um clichê em vários outros filmes, ele estaria se referindo ao desejo pelos poderes simbólicos adquiridos ao se consumir sangue. Acreditava-se que o sangue usado outrora em muitos sacrifícios trazia àquele que o consumia as virtudes da vítima da imolação. Além disso, o sangue da vítima devolveria aos mortos alguns instantes de vida (WILLIANSO, 2011). Gavazzi (2012) lembra as passagens religiosas que citam o sangue como vida. Segundo a autora, a única passagem que permite o seu consumo é expressada por Jesus Cristo: “Quem come a minha carne e bebe o meu sangue tem a vida eterna e o ressuscitarei no último dia” (p.77). Desse modo, o sangue possui a conotação da vida que transcendente. Para Chevalier e Gheerbrant (2009), o sangue simboliza todos os valores (como o fogo, o calor e a vida) que tenham relação com o Sol. A esses valores associam-se tudo o que é belo, nobre, generoso e elevado.

Ao reverenciar o fluido dos seres humanos, Knock inconscientemente demonstra querer transcender a sua própria condição sombria e pertencer novamente à vida. Quer sair da exclusão, da marginalidade e ganhar um significado frente a sociedade que o rejeita.

Nas cenas finais, Nosferatu está debruçado sobre o corpo de Ellen, sugando seu sangue e, por isso, não se dá conta de que amanhece. A cena revela um tema antigo de modo sutil: envolvido pela paixão, o amante se esquece da realidade. Há uma potência erótica reprimida ali. Como castigo, ele é desintegrado pelos raios de sol e ela, apesar de despertar feliz, morre em seguida nos braços do marido. Com

este desfecho, o livro-narrador anuncia que os raios de sol venceram a morte que pairava sobre a cidade.

Em *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, o personagem de Orlok representa a potência sombria reprimida, pertencente tanto ao jovem corretor Hutter quanto ao coletivo (quadro I A).

A dinâmica vampiresca presente na obra de Murnau mostra o quanto um *ego* (Hutter) que se recusa a aceitar o todo da sua personalidade drena a energia vital do outro (Ellen). Ao mesmo tempo, este outro (Ellen) se vitimiza ao supervalorizar a *sombra*, sendo esvaziada (sugada) em sua vitalidade.

Por outro lado, em seu anseio para ser integrada à consciência pessoal e coletiva, a *sombra* negada age como o perverso vampiro que quer se sentir vivo novamente: para existir, precisa destruir. Entretanto, como alude Sanford (2004), quando o mal se sobrepõe, ele acarreta a sua própria destruição, visto que sua força reside neste princípio. O autor considera que o Mal não é capaz de permanecer por si mesmo, ao menos que exista alguma coisa boa por detrás que o alimente. No filme pode-se ver que, ao chegar a uma situação extrema, o Mal é extinto. Quando se chegou ao limite, houve um movimento enantiodrômico transformando-o, por intermédio da cândida Ellen, em seu contrário, o Bem. Orlok só se mantinha animado por causa do fascínio que provocava, e era disso que se alimentava.

Em 1931, Tod Browning trouxe às salas de cinema hollywoodianas toda a sua verve para o cinema de terror. Com o aval da viúva de Stoker, Browning e o ator Bela Lugosi estabeleceram os parâmetros técnicos e estéticos para a representação do vampiro cinematográfico, estimulando, além do aparecimento de outros vampiros nas telas, o surgimento de outras criaturas que ajudaram a delinear o gênero horror na cultura cinematográfica.

Em *Dracula*, de 1931, o vampiro é, além de perverso, uma criatura misteriosa, manipuladora, sedutora e obsessiva (quadro I B). A aparência grotesca é restringida ao filme anterior; o vampiro de Lugosi é sedutor em todos os sentidos: tem postura aristocrática, uma beleza exótica e olhar penetrante, suas vestimentas e gestos lhe conferem uma elegância fascinante (quadro I B). Enquanto a composição do morto-vivo de Orlok remete mais aos hediondos vampiros folclóricos, a do Conde Drácula demonstra ter habilidades sociais e charme, mas ainda sem a expressão de nenhum sentimento mais nobre.

Na versão de Browning, o agente imobiliário Reinfield é quem primeiro tem contato com o vampiro. Movido pela ideia fixa de realizar negócio com o Conde, sem se importar com os avisos sobre o perigo que correria, ele se torna presa fácil para o vampiro. Diferentemente da obra de Bram Stoker, não é a partir de John Harker que a trama se desenrola, mas sim de Reinfield (quadro V B).

No primeiro encontro entre o Conde e o agente nota-se sua fascinação pelo vampiro. Drácula parece quase hipnotizá-lo com sua imagem e palavras. É como se ele lançasse um feitiço de sua condição maligna. De modo sedutor e sarcástico, o anfitrião conduz o hóspede a seus aposentos, ressaltando que ele jamais bebe...vinho (!) e que teria que passar pelas aranhas e teias em seu caminho. Com o olhar fixo, Reinfield obedece, mostrando já estar na teia do vampiro. Sua passividade no contato com a figura sinistra desde o início e que se estende no decorrer do filme até ele ser enforcado por seu “Mestre” na Abadia de Carfax numa visível competição com Mina pela atenção de Drácula, sugere, além de uma submissão ao seu poder, uma atração homoerótica do agente pelo vampiro. Sua loucura e submissão após ter sido vampirizado estão, desta maneira, ligadas a seus desejos e repressões inconscientes.

Segundo Williamson (2011), o agente imobiliário possui uma passividade feminina que espera ser penetrado com prazer. A autora completa que a boca do vampiro é o território da mobilidade sexual, por apresentar ao mesmo tempo um orifício convidativo e caninos penetrantes. Para Dyer (1985), a possibilidade de o vampiro evocar a homossexualidade masculina é evidente, contudo é ignorada nas interpretações psicanalíticas e nas demais leituras associadas a ele. Destaca-se a possibilidade desta interpretação, pois se observa, com mais precisão neste filme que o personagem Reinfield é o único homem a ser dominado por Drácula após uma noite em seu castelo. Outro indício se dá quando o vampiro afugenta suas três noivas do contato com o agente, indicando um desejo pelo hóspede e o desejo de se fundir a ele.

É com a ajuda de seu servo que Drácula consegue chegar à Londres. Rapidamente, o vampiro faz uma vítima, dando a impressão de que a sociedade é extremamente vulnerável a seus ataques. Como representante do Mal (quadro I B), ele simboliza a *Sombra* coletiva, ou seja, tudo aquilo que era/é negado ou ignorado socialmente. Entretanto, a não assimilação de tais conteúdos só o fortalecem ainda

mais, e, com mais potência, estes irrompem abruptamente para a coletividade, podendo “feri-la”, ao mesmo tempo em que lhe é devolvido aquilo que lhe pertence.

Entretanto, ainda que suas atitudes estejam indetificadas com a *Sombra*, Drácula demonstra querer se inserir na sociedade. Por isso se apresenta a Mina, Lucy, Dr. Seward e John Harker na noite de ópera como um aristocrata extremamente misterioso e sedutor.

E é sob este poder de encantamento que ele vampiriza facilmente Lucy. Com Mina não ocorre uma transformação imediata. O Conde se aproxima dela de modo mais cauteloso. Sentimentos como: fascínio, admiração e obsessão permeiam a relação (quadro IV B). Seu objetivo para com a futura esposa de Harker envolve mais do que uma noite de sedução; o vampiro deseja que ela se torne sua companheira pela eternidade. Mina, por sua vez, também parece ceder às investidas. Algumas evidências podem ser percebidas no modo como dialogam quando ele vem visitá-la e quando ela está na varanda de seu quarto, visto que, com a aproximação do morcego, a moça diz com os olhos vidrados: “Sim, eu quero” – para em seguida chorar nos braços do noivo, que não compreende o que está acontecendo. Ao oficializar seu desejo, Mina manifesta seu anseio pela união com o vampiro. Cabe apontar que este filme, assim como as demais obras cinematográficas citadas neste trabalho, retrata, entre outros elementos, o fascínio exercido pelo masculino sombrio.

Contudo, como ainda está muito identificado com o símbolo do Mal, o vampiro se aproxima da *anima* (quadro II B) representada por Mina por meio do exercício do poder, da dominação e da manipulação. Ainda muito inconsciente do princípio do feminino, a unilateralidade de um dinamismo baseado apenas em *Logos* prevalece. E, conforme nos recorda Lima Filho (2002), em uma cultura em que predomina a autoridade paterna, o *Logos* se coloca a serviço dos interesses culturais e poderosos de um “pai rígido” (p.232), ou seja, de um dinamismo patriarcal rígido. Neste sentido, a *anima* não consegue realizar uma de suas funções, que é a de estimular o desenvolvimento de *Eros*. No filme, esta situação é representada pelo tipo de relação estabelecida entre Mina e o vampiro. Sem a força de ligação e união de *Eros*, o elo sentimental se torna empobrecido e se instala a disputa pelo poder. Consequentemente, a *anima* não se diferencia, tornando-se subjugada. Nesta concepção, a atração exercida pelo vampiro é nefasta e, por isso, o relacionamento amoroso entre Mina e Drácula não pode ser concretizado.

Neste filme, bem como em *Horror of Dracula* de 1958, as mulheres escolhidas pelo Conde permanecem na posição de vítimas e/ou representações de donzelas (quadro II A, B e C) e, portanto, ainda estão bem longe do exercício da potencialidade feminina agregadora e transformadora.

Oliveira (2007) afirma que os filmes da década de 1930, particularmente os que trazem o ator Bela Lugosi como ator principal, minimizam a participação feminina no combate ao vampiro. A tarefa fica centrada no personagem do professor e cientista Dr. Abraham Van Helsing e dos demais homens que ele coordena. Em *Dracula* (1931), *Horror of Dracula* (1958), *Dracula de Bram Stoker* e nos cinco filmes da *Saga Crepúsculo* há a valorização do heroísmo masculino que se vale da violência para combater a ameaça.

Destaca-se que Van Helsing (quadro III A) parece simultaneamente desempenhar os arquétipos: Pai na polaridade positiva, Mentor e Velho Sábio. Como manifestação do arquétipo do Pai, seu personagem traz a ordem, a disciplina, a autoridade, a segurança e a determinação. É o professor quem elucida a todos sobre o vampiro, estabelece regras e estratégias de combate, enfrenta Drácula sem se intimidar por ele e, por fim, o extermina.

Na posição de Mentor, Van Helsing aconselha, demonstra compreensão e orienta os demais personagens no embate contra o Conde. De acordo com Daloz (1986), o mentor é uma imagem arquetípica, simbolizando em diferentes contextos a figura que nos inspira, dá conselhos e nos ajuda a atravessar a jornada.

Associado à figura arquetípica do Velho Sábio, Van Helsing demonstra ser um buscador da verdade, um guia reflexivo, um professor dotado de sabedoria e intuição. Ele profere com segurança conhecimentos de um pesquisador na área da vampirologia, demonstra ter cautela em suas atitudes e boa percepção sobre o momento ideal de agir, antevendo possíveis reações do vampiro.

Neste sentido, o cientista também representa o *Logos* que, bem discriminado, apura os sentimentos, as intuições, as sensações e os pensamentos (LIMA FILHO, 2002). Por meio de sua erudição, ele traz o discernimento, levando a compreensão dos fatos a todos.

Vale ressaltar que logo no primeiro encontro entre Van Helsing e Drácula (quadro III B), ao perceber o poder atrativo que o aristocrata exerce sobre Mina, o professor desconfia de que ele pode ser um vampiro e, imediatamente, verifica que a imagem dele não se reflete no espelho. Para Chevalier e Gheerbrant (2009) e

Carrasco (2010), este objeto simboliza a consciência. O reflexo de um vampiro não pode aparecer visto que, entre outros elementos e símbolos, ele representa a *sombra*. Não se ver refletido demonstra a falta de reflexão sobre aspectos de Si mesmo, do *Self*.

Além do espelho, tem-se a introdução de um dos objetos mais sagrados do cristianismo para afugentar o vampiro: o crucifixo. Por excelência, ele é um amuleto e escudo eficaz contra as ameaças consideradas das trevas. É um clássico representante da força do Bem contra o Mal e, portanto, a polarização entre os opostos que eram (e ainda são em grande parte) irreconciliáveis para a época.

Afinal, o combate a Drácula pode ser compreendido como a dificuldade de assimilação das partes sombrias pela humanidade, herdeira de um marcante Iluminismo, além da integração e da inserção daquilo/daquele considerado como fora do padrão. Ele representa o indesejado, o sinistro, que vive à margem das normas sociais e, por isso, deve ser expulso, de preferência eliminado com uma estaca “castradora” em seu coração. Faz-se importante destacar a simbologia deste órgão, o qual, segundo Ramos (1990) e Galan (2002) pode ser visto como um centro vital e um lugar de integração de opostos. Assim, o coração se aproxima do conceito de *Self*, pois expressa o centro integrador da personalidade, exprimindo a totalidade. Ao feri-lo em um ritual de castração, a possibilidade de integração dos opostos também é destruída, fato simbolizado pela morte do vampiro, quando o Bem triunfa ao mostrar o cândido enlace final entre Mina e Harker (quadro IV B). Harker a conduz quando ela está fora de hipnose para o alto das escadas, ou seja, para o consciente. Assim, sua amada estaria fora do alcance do inconsciente sombrio.

Nessa ótica, considera-se que o fascínio exercido por Drácula sobre Mina em detrimento do seu noivo aponta que o vampiro oferece uma possibilidade alternativa de masculino. Apesar de Harker ser amoroso, genuinamente preocupado com a noiva e ter atitudes heroicas, faltam-lhe virilidade, ousadia e paixão. Estas são algumas das características que seduzem Mina e também plateias do mundo inteiro. É a figura do vampiro atrelada a uma possibilidade de experiência amorosa intensamente fascinante com um homem.

Em 1958, a produtora *Hammer* lança *Horror of Dracula*. Estrelado pelo ator inglês Christopher Lee, o filme contribuiu para a popularização da figura do vampiro, sobretudo devido a grande erotividade do ensandecido personagem (quadro I C),

além do fato dos caninos e sangue (em vermelho intenso) serem mostrados pela primeira vez, gerando ainda maior atração e medo por parte do público.

Apesar deste filme ter como base a obra de Stoker, na caracterização do Conde Drácula encontram-se referências do vampiro descrito por Jonh Willian Polidori em *The vampyre*, de 1819, visto que ele evoca a mesma sedução e exotismo de Lord Ruthwen. Envolto por uma aura aristocrática e enigmática, tanto o personagem de Polidori quanto o apresentado em *Horror of Dracula* são altamente intrusos e possuem uma sexualidade latente.

Apesar dos instintos mais aflorados, o Conde não pode se metamorfosear, nem mover objetos, sendo mais suscetível ao ataque humano do que os anteriores. Ele consegue apenas controlar a vontade consciente de suas vítimas, as quais lhe obedecem sem resistência (quadro I C). Seu poder está em deixá-las com vontade de estar com ele. O fascínio exercido pela sua figura é, portanto, sua maior força.

Ao mesmo tempo em que Drácula inspira temor, a violência associada à virilidade tornam o público uma presa fácil do Drácula do final dos anos de 50. Nas cenas em que o Conde aparece no quarto de suas escolhidas, pode ser visto o prazer com que ele as ataca e também como elas se submetem a ele sem qualquer tipo de resistência e, até mesmo, desejosas do contato, como no caso de Lucy. Manfredi (2009) afirma que o contato entre vampiro e vítima, tal como ocorre nas sequências, revela uma fantasia de estupro. Na cena, o indício de que ele vai sugá-la sugere que o vampiro copula oralmente. Uma potência erótica, até então inconsciente, é liberada no contato entre ambos.

Williamson (2011) compartilha desta concepção, afirmando que o vampiro representa o retorno do masculino reprimido cercado de medo e angústia. Para Spiller (2009), *Horror of Dracula* e os filmes anteriores a esta época retratam valores patriarcais predominantes. Afinal, enquanto as mulheres são mostradas como manipuláveis e frágeis, ou, ainda, aparentemente doces, mas essencialmente cruéis (como no caso da noiva de Drácula que tenta seduzir Harker a fim de vampirizá-lo), os homens são os protetores da moral e dos bons costumes. São aqueles que devem manter a ordem no cerne familiar, o que é bastante valorizado neste filme.

O personagem de Van Helsing (quadro III C) é caracterizado como um caçador de vampiros mais jovem e vigoroso que seu antecessor de 1931. Aos olhos do público, ele é o herói, o representante do Bem. Entretanto, suas proezas

articulam-se aos princípios de uma educação moral, o qual pode ser percebido pela sua urgência em destruir o “Mal” sedutor e desviante das regras.

O Conde tem poucas falas, ao contrário de seu antagonista, que durante o filme praticamente dá aulas sobre vampiros e ressalta a importância de eliminá-los da sociedade. O professor compara Drácula ao propulsor da doença “vampirismo” e, por isso, o Conde deve ser encontrado e destruído (quadro I C). Para o representante da ciência, o vampiro e Lucy, depois de ela ter sido transformada, denotam uma involução de alta periculosidade à civilização. Mas só temos a visão de Van Helsing sobre ele. Sem o recurso da comunicação, cabe a Drácula se manter na posição terrorífica e ameaçadora que lhe foi atribuída.

Dentro desta perspectiva, o vampiro representa o temor do homem pelos seus sentimentos e desejos masculinos mais profundos. Como símbolo do reprimido, instalado na *Sombra*, ele atua (e é sentido) de modo agressivo e vingativo e, por isso, precisa ser combatido. Por trás do heroísmo de Van Helsing, Arthur Holmwood e John Harker (quadro V C) há uma desvalorização do próprio potencial erótico. O vampiro é aquele e aquilo que degenera a sociedade. A mensagem é de que, associada a carga erótica, o mal também se manifestará. Contudo, este “Mal” está no desequilíbrio do dinamismo patriarcal que renega tanto aspectos do princípio masculino quanto do feminino. Nota-se que, com a eliminação de Drácula pela luz do sol (quadro III C), símbolo da influência do masculino associado à autoridade e a civilização patriarcal (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009), Mina abandona imediatamente o comportamento sedutor adquirido em seu contato com o vampiro (quadro IV C, b). Além disso, ela ganha sua humanidade novamente. *Logos*, ainda muito unilateralizado pela cultura patriarcal, não estava pronto para aceitar e conviver com *Eros*.

Ao não reconhecer a paixão, o amor e os sentimentos como partes constitutivas do homem, tais elementos são relegados à condição de doença, e, portanto, um mal a ser eliminado pela ordem racional vigente.

No final da década de 70, novamente sob aspecto sinistro (quadro I D), porém com uma narrativa diversa da apresentada por Murnau, o diretor alemão Herzog lança *Nosferatu, o vampiro da noite*. Neste filme, o vampiro é uma figura melancólica. Sua condição de ser relegado às trevas, impossibilitando-o de participar das emoções humanas, coloca-o na posição de sofredor, gerando certa empatia por parte do espectador, já que ele não é retratado simplesmente como um

monstro sem sentimentos. Segundo Pezzini e Tintori (2008), por ser tão sentimental, *Nosferatu*, de 1979, é o percussor da nova geração de vampiros literários e cinematográficos que tanto se angustiam com a sua condição.

Inicialmente, o filme mostra a relação de um casal aparentemente apaixonado, mas comedido em suas demonstrações de afeto. Envolvidos por um ambiente de muita claridade, Lucy e Jonathan Harker aparecem na praia abraçados, vivendo um sentimento puro. Entretanto, percebe-se que o olhar de Harker torna-se triste e, rapidamente, o romance dá passagem a sensação de solidão e sofrimento. Algo causa incômodo na relação entre eles. Tal atmosfera é favorecida pelo ritmo lento e trilha sonora do longa. O que parece um relacionamento perfeito à primeira vista passa a sinalizar a ausência de algo. Ausência esta que leva o corretor a buscar o elemento faltante sem refletir sobre o estranho comportamento de Knock (quadro V D) ou se sensibilizar com as preocupações da esposa depois de anunciar sua decisão de viajar a fim de vender um imóvel ao Conde Drácula.

E é ignorando os avisos de Lucy que Jonathan parte para sua jornada. Ao aceitar passar por um processo de integração que poderia vir a transformá-lo, ele inicia sua viagem. Chevalier e Gheerbrant (2009) elucidam que “viagem” simboliza uma aventura e uma procura, independente de ser por um tesouro ou por um conhecimento, concreto ou espiritual.

Na ótica de Cirlot (2012), viagem e jornada nunca representam apenas uma translação no espaço, mas a tensão de busca e de mudança determinada pelo movimento da vida e pela experiência que dela deriva. Menciona que as provas iniciáticas se configuram como viagens simbólicas, retratando uma busca que vai das trevas do mundo profano ou do inconsciente à luz, o que psicologicamente seria uma consciência despertada. As provas e as etapas do percurso constituem, para o autor, ritos de purificação.

Jung ([1928], 2011) considera que “realizar uma viagem” indica uma insatisfação que leva à busca e à descoberta de novos horizontes. Viajar, na visão junguiana, transmite a idéia de evolução, a busca de um objetivo profissional ou espiritual. Além disso, o autor enfatiza que as etapas do processo de individuação estão contidas no simbolismo da viagem, ou seja, do processo pessoal de integrar o inconsciente à consciência.

Mais do que um simples deslocamento, viajar denota a necessidade de experiências novas. Exprime um desejo profundo de mudança interior projetado

exteriormente no ato de transitar. Considera-se, dessa maneira, que a viagem representa a transformação pelo movimento. E todo movimento humano procura, consciente ou inconscientemente, o *Self*.

No trajeto, Jonathan é novamente avisado do perigo que correria em ir ao encontro de Drácula. Um cigano indica ao espectador que Harker entraria em contato com aspectos de seu inconsciente ao dizer que “o castelo de Drácula não existe, exceto na cabeça dos homens”.

Entretanto, mais uma vez, Harker desconsidera as advertências. As recomendações são vãs porque sua psique está pedindo que ele finalmente entre em contato com o seu Nosferatu interior. Harker precisa experienciar uma parte sombria ou desconhecida de sua personalidade, reprimida até aquele momento. Todo o seu trajeto à Transilvânia é um percurso para o interior de si mesmo, para atender ao chamado do Drácula que quer emergir.

Na sequência em que o corretor caminha a pé em direção ao castelo, observa-se que ele se encontra extremamente sozinho em meio a uma enegrecida natureza. A claridade de outrora desaparece, surge a neblina e a escuridão. Jonathan atravessa uma espécie de fronteira, na direção de seu drama interior: o contato com sua *sombra*. Um pouco antes de chegar ao local, quando já é noite, pode-se enxergar um clarão de luz atrás dele, fazendo com que sua sombra seja projetada à frente. Deste modo, antes de ver a pessoa, é vista sua sombra. A cena parece sinalizar que a partir daquele momento, Harker se conectaria com aspectos diferentes da sua existência, onde o elemento sombrio passaria a receber mais destaque.

Durante o jantar com o Conde (quadro III D), o vampiro não se preocupa em expor seus pensamentos ao hóspede. Em sua retórica, o anfitrião expressa sua amargura e solidão (quadro I D), lamentando sua condição imortal, posto que isso o impede de conhecer a intensidade da vida. Seu sofrimento reside no não reconhecimento, na marginalização perante a sociedade. O dilema do vampiro está no fato de que ele existe, mas deve ser renegado. Imbuído de angústia pela sua condição, ele tenta se fundir a Jonathan, o que é mostrado de forma explícita nas cenas em que o corretor se corta e em que o vampiro aparece no seu quarto. Apesar de fascinado por sua *sombra*, Harker resiste contra seu próprio desejo de libertar seu masculino reprimido, afinal ele pode ser devorado pela *sombra*.

Entretanto, como o estado psíquico reprimido volta a se manifestar quando a condição supressora - representada pelo ego de Harker- começa a perder sua força, o corretor tenta fugir do contato com aquilo que está nele represado. Há uma dinâmica de atração e repulsa entre ego e *sombra*. Ao perceber que a porção sombria se mostraria a Lucy, ele procura se manter novamente na posição da *persona* adotada: a de marido burguês racional e frágil (quadro 3) diante dos poderes do oculto. E, assim, ele decide “abandonar o castelo” e conter a *sombra*.

Contudo, sua tentativa é vã; a situação já escapou ao seu controle. É Harker quem traz Nosferatu para destruir a cidade. O coletivo também não resiste ao sombrio. Mais do que um vampiro, representante de vários aspectos simbólicos, Drácula é um acontecimento neste filme! Com a desgraça que ele porta à cidade, vem a dissolução de toda e qualquer amarra social. As pessoas, sabendo que morrerão, saem às ruas, cantam, comem, comemoram, vivem seus últimos dias sem se preocuparem com nenhuma convenção.

A única que parece se manter lúcida é justamente aquela que acredita que certos fenômenos não podem ser explicados pela ciência tradicional: Lucy (quadro II D). Compelida pelo não reconhecimento do marido ao retornar de sua viagem, ela decide investigar o que poderia ter ocorrido com ele e o porquê de toda aquela situação. Cabe apontar que o não reconhecimento da esposa por parte de Jonathan era anterior ao contato dele com o sombrio, visto que, ao partir para sua viagem, o corretor estava tão absorvido pelas suas necessidades de individuação, bem como por sua ambição, que pouco se atentou aos sentimentos dela.

Após encontrar o diário de Harker e o livro onde estava escrito que o sacrifício de uma pura donzela venceria Nosferatu, Lucy começa a buscar modos de exterminar o vampiro. Ao tentar pedir ajuda aos cidadãos, ela é convidada por uma família a comer com eles em meio aos ratos. Eles parecem estar tão absorvidos pelo sentimento de finitude que não há espaço para a sua súplica. Se por um lado esta cena revela a degradação humana diante da falta de perspectiva de futuro, por outro mostra que frente ao fim muitas ações se tornam irrelevantes. Por que lutar pela vida se já se está condenado? Parece que, para a maioria, nada mais resta a fazer senão aproveitar os últimos momentos, soltando todos os freios sociais nos quais estavam imersos. Ninguém mais se importava com os ratos. Eles se tornaram parte da paisagem apocalíptica da cidade.

Até mesmo o Dr. Van Helsing (quadro V D) caracterizado nos filmes anteriores pela sua sabedoria e determinação, é reduzido nesta versão a um simples médico bastante cético com relação aos apelos de Lucy. Para ele, a esposa de Harker está sendo ridícula ao permitir que sua intuição e superstições se sobressaíam sobre a ciência e a razão. De certa forma, o médico é um representante do patriarcado, que desqualifica aspectos ligados ao princípio feminino.

No entanto, Lucy não se abate e decide sozinha continuar a empreitada. Ela deixa de lado sua aparente fragilidade para livrar o marido das forças sombrias. Em um diálogo com Nosferatu em seu quarto (quadro IV D), quando, no primeiro momento, ele lhe aparece refletido no espelho, o vampiro lhe oferece a cura de Jonathan em troca do seu amor e confessa, em seguida, que a falta de amor é o mais cruel dos martírios. Pela sua fala percebe-se que o vampiro quer voltar a participar da dimensão humana por meio do amor. Há, portanto, uma busca do relacionamento amoroso como forma de realização.

Observa-se que o fato de Nosferatu aparecer no espelho, diferentemente dos seus antecessores, está ligada a capacidade de reflexão que ele demonstra sobre sua existência durante o filme. Ao deter o olhar sobre seu próprio reflexo durante o diálogo com Lucy, ele revela sua necessidade de receber afeto, acolhimento e carinho. Tal situação revela uma reconciliação entre o ego e a *sombra* relegada à figura do vampiro. O espelho mostra um início de sua humanização. Mas, para isso, ele precisa se contactar com a *anima*. Sente que só assim sua existência adquirirá significado, visto que a falta de amor o consome.

Nota-se que a postura de Nosferatu é a da vítima que se lamenta por aquilo que não pode ter. Eis possivelmente de onde advém o fascínio que ele produz junto ao público: sua estruturação pautada no sofrimento. Ele não é apenas um representante daquilo que outrora era visto como o mal, mas é vítima dele. Todavia, o vampiro ainda encobre sua dor com crueldade. Em um curto espaço de tempo, ele passa de pensativo e aparentemente calmo para inquieto e agressivo, valendo-se de sua condição vampírica para conseguir o que quer e aterrorizar suas vítimas.

Desse modo, ainda muito identificado com o poder, a aproximação com a guia *anima* é feita com barganha e ameaças, o que afasta a representante deste arquétipo de querer qualquer tipo de contato com o vampiro. Pelo amor de Lucy, Nosferatu não está disposto a abandonar o poder. Ela apenas cede ao seu apelo

quando não vê mais solução diante da desgraça que se abaterá sobre os habitantes da cidade.

Então, em um gesto heroico, a esposa de Harker se sacrifica ao vampiro como descrito pela profecia (quadro IV D). Ele suga seu sangue à noite em seu quarto. O ataque representa a cópula concretizada entre eles. Entretanto, o que para ele era o contato com o amor, para ela foi apenas o oferecimento de um corpo erótico. Assim, ele é parcialmente vencido por sua ânsia de sangue e amor. Assim como Lucy é parcialmente heroína, já que Nosferatu morre, mas renasce em Jonathan, que se torna vampiro.

Nesse sentido, o vampiro é assimilado pelo homem. Contudo, a *sombra* se sobrepõe ao *ego* fazendo com que Harker incorpore os aspectos negativos do arquétipo, visto que a morte da esposa simboliza a eliminação do seu contato com o princípio feminino. Este é relegado novamente ao inconsciente, após ter mostrado sua força. O amor que parecia sentir por Lucy não sobrevive ao poder de sua *sombra*. A supremacia da dinâmica patriarcal, parte unilateral do *Logos*, “mata” as forças amorosas de ligação de Eros, mantendo uma dicotomia entre eles na psique masculina.

Em 1992, Francis Ford Coppola leva às telas a sua versão da obra stokeriana. No filme *Drácula de Bram Stoker*, o diretor conseguiu elevar a história do pai dos vampiros ao *status* de uma suntuosa produção cinematográfica. Foi a partir deste filme que foram realizadas outras ricas películas com a figura vampiresca. Ao mesmo tempo, ele inseriu definitivamente o personagem na categoria romântica, descentralizando-o da sua vinculação somente com o horror.

Drácula de Coppola é um homem atormentado pela sua condição vampírica, pelos seus instintos predatórios e pelo seu ideal de amor eterno. Nele começa-se a despontar as nuances de um homem que quer ser amado, protegido e proteger.

Trata-se de um vampiro com múltiplas faces: o excêntrico e nobre ancião, o atraente e enigmático príncipe, o ser animalesco em busca de uma presa e o temível ser demoníaco. É um Drácula poderoso, capaz de se metamorfosear, usar da telepatia e exercer o controle da fauna e da flora de acordo com a sua vontade (quadro I E).

Diferentemente das obras anteriores, o Conde deste filme tem uma clara missão. Após renegar a igreja e sobreviver tomando o sangue de outros seres humanos por quatro séculos, ele decide reencontrar sua amada ao saber que ela

havia reencarnado como Mina, na Inglaterra. Torna-se mais perceptível que Drácula é um homem que quer sair das sombras por meio da vinculação com o feminino.

Este filme traz uma explicação para o início do vampirismo. Sabe-se assim os motivos para os atos de Drácula. Ele foi condenado pela Igreja Católica por ter contestado seus preceitos e, em desacordo com um de seus dogmas, renegou-a, da mesma forma que também foi renegado (quadro I E). Sua dor pela perda do feminino é reprimida e considerada maldita. A falta deste princípio leva-o à perda da humanidade.

Automaticamente, ele é associado ao anjo caído, ou seja, ao diabo, ou mesmo a uma espécie de servidor do demônio (quadro I E). Tal como Lúcifer, que fora anjo antes de renegar Deus, o Conde Vlad era um fiel combatente da ordem religiosa cristã, antes de se tornar um vampiro. A possibilidade de adquirir várias formas, inclusive a de um lobo em busca de prazer sexual, além de suas atitudes sinistras, reforçam a comparação com a figura demoníaca.

Nota-se outro paralelismo com um preceito difundido pelo cristianismo e por alguns mitos: Eva, assim como Pandora e Helena de Tróia, são as responsáveis pela origem de um grande mal e/ou disseminação da discórdia. Ao se matar, Elisabeta provoca o questionamento do bem e do mal e do significado da vida em seu marido, levando-o a uma revolta contra o cristianismo. A culpa, portanto, para aquilo que é considerado mau é da mulher, ou, como pode ser entendido simbolicamente, do princípio feminino. Tem-se assim a condenação deste princípio pela Igreja, bem como tudo o que possa decorrer da sua manifestação no homem.

Personagens femininas e algumas cenas reforçam esta concepção. Lucy, a melhor amiga de Mina, tem uma sensualidade bastante provocante (quadro V E). Ela é a primeira vítima que Drácula escolhe ao se mudar para Londres. Na cena em que é “possuída” por ele, primeiramente ela acorda à noite e, provavelmente em transe, levanta-se e abre as portas do seu quarto, que imediatamente fica tomado por uma ventania. Segue então para o jardim de sua casa, o qual parece envolto por uma névoa. O vento continua soprando fortemente, fazendo com que a camisola vermelha deixe os contornos do seu corpo bem marcados. Com o corpo esguio, longilíneo e seios fartos, sua imagem transmite erotismo. Após atravessar o jardim, ela chega até o mausoléu da família, deita-se em um banco em frente à porta da tumba e seu semblante demonstra desejo. Surge Drácula, em forma de um animal próximo à aparência de um lobo, entre as pernas de Lucy, que geme de prazer. Para

Silva (2010), a cena descrita causa grande impacto e talvez tenha sido produzida por Coppola como uma alusão a antigos relatos que afirmavam que algumas mulheres copulavam com o Diabo.

Outra cena marcante entre Lucy e Drácula se dá quando ele invade o quarto da jovem e mantém relações sexuais com ela, antes de transformá-la em vampira para sempre. Concomitantemente, a tomada se alterna com a do casamento ortodoxo entre Mina e Jonathan. Lucy entregando-se com prazer ao sexo e Mina casando-se virginalmente são representantes da concepção comumente difundida pelo patriarcal do bem e do mal, do certo e do errado, ou seja, daquilo que é socialmente aceito e o que é reprovável no comportamento de uma mulher.

Lucy, jovem que lê livros condenáveis para a sociedade moralista do final do século XIX e flerta com os homens abertamente, é exemplo de mulher que demonstra libido e ousadia. Seu comportamento sedutor é por vezes permeado por uma inocência pueril. Ela é, como observa Mina, uma menina virtuosa com formas soltas. No filme é mostrada como objeto sexual desejável e hábil na arte da sedução.

Após ter se transformado finalmente em uma vampira, Lucy é decapitada. Pode-se entender que por ter sido “uma menina má”, ao dar vazão aos seus desejos, ela é considerada imprópria e impura para a dinâmica patriarcal. No filme, esta situação é representada como uma entrega à escuridão. Sua destruição representa o medo e o ódio pela sexualidade despertada pelo contato com o vampiro. O combate à degeneração física e moral, bem como à indisciplina feminina pela ideologia masculina ainda vigora, como mencionado por Oliveira (2004), baseada em potência, poder e posse.

Creed (1993) afirma que o vampiro também pode representar o feminino monstruoso. A autora propõe que o vampiro traz à tona a natureza abjeta do corpo feminino. Apenas quando Lucy se torna ativamente voluptuosa e “devassa” é que ela se transforma em uma figura de horror. Seu vampirismo é o arrojo sexual encarado como agressivo pelos homens e, daí, decorre sua punição. Showalter (1990) comenta que as implicações sexuais da cena em que Lucy é morta por Van Helsing (quadro III E) e seus aliados (quadro V E) mostram esta situação. Para o autor, primeiramente, ocorre um estupro grupal com o instrumento fálico representado pela estaca. Em seguida, assinala que a decapitação sofrida pela personagem se trata de uma referência bastante presente na literatura masculina do

final do século XIX. Ressalta que a cabeça decepada parece ser um modo de controlar a nova mulher por separar a mente do corpo. Deste modo, recolocar Lucy em “seu lugar entre os anjos” (*Drácula de Bram Stoker*, Columbia Pictures, 1992) significa a exclusão da carga erótica associada ao princípio feminino. Esta é vista como transgressora pelo primado patriarcal, pois pode vir a contaminar a civilização, levando, como expressa o mito do vampiro, a alma daqueles que entram em contato com o erotismo.

Mais uma cena traz a mensagem de que a expressão da eroticidade propaga o mal: Jonathan Harker (quadro V E) é seduzido por três mulheres durante o tempo em que está preso no castelo de Drácula. O local se equipara ao inferno para o corretor, visto que faz com que o mesmo entre em contato com seus desejos ocultos e sua *sombra*. Além da alusão à Lâmia, Langsuyar e Lilith, as três moças lembram súcubos. A palavra “súcubo” provém do latim *succubus* e significa prostituta. Mitologicamente são demônios com aparência feminina que invadem o sonho dos homens com finalidade de ter relação sexual com eles a fim de lhes roubar a energia vital. Harker tem um profundo prazer no encontro com as vampiras. Naquele momento, ele liberta a sua eroticidade contida. Jonathan se mostra completamente entregue e passivo. São elas que conduzem o ato, enquanto o rapaz espera por ser penetrado pelos caninos das moças.

Em contraste com esse feminino “profano”, a personagem Mina é apresentada inicialmente como pura e casta (quadro II E). Ela usa vestidos comportados e austeros em tons pastéis e seus cabelos são presos em um coque apertado ao estilo vitoriano. Entretanto, a personagem muda de comportamento e vestuário após ser seduzida por Drácula; após ele se apresentar sob a imagem de um belo e atraente cavalheiro (quadro IV E). Longe de seu noivo, a jovem passa a encontrá-lo secretamente todas as noites, passando a ter uma vida dupla. De dia, é a professora recatada, que aguarda ansiosamente a volta de Harker, à noite, vira a amante bela e sedutora do Conde. Sua aparência também muda nesses diferentes momentos. Depois de beber uma dose de absinto com láudano, ela tem uma espécie de visão da sua vida passada, fundindo-se com a personalidade de Elisabeta. Seus vestidos tornam-se decotados, com cores berrantes, como o vermelho, e deixa os cabelos soltos. É como se tivesse despertado uma porção sedutora, medieval e selvagem de sua personalidade.

No decorrer da relação entre Mina e Drácula, uma ligação telepática é estabelecida entre eles (quadro IV E). Fascinada, ela entra em conflito por desejar tanto uma criatura das trevas. Decide-se por fim a acompanhá-lo pela eternidade. Impulsionada pelo desejo após uma das cenas mais eróticas do filme, ela diz ao vampiro: “Quero ver o que você vê, quero sentir o que você sente e quero amar o que você ama.” (*Drácula de Bram Stoker*, Columbia Pictures, 1992). Tem-se assim a vítima que deseja ser transformada. Ao aceitá-lo, o sentimento amoroso é revitalizado e a relação entre eles torna-se possível porque não há mais resistência entre o homem caído na *sombra* do dinamismo patriarcal com sua *anima*, ou seja, não há o exercício do poder do masculino sobre seu feminino. Neste filme, o empenho pelo reencontro com a amada mostra a esperança de integração com o feminino perdido.

Entre outros fatores, a história trata da reconexão, com o arquétipo representante da feminilidade na psique inconsciente do homem, o qual, por sua vez, tem como finalidade levá-lo à integridade da psique (*Self*). Mina passa de vítima para redentora do vampiro. Por meio do sentimento amoroso, o furor maléfico de Drácula é minimizado. Ele passa a oscilar entre o egoísmo e o altruísmo, constituindo-se mais como humano do que como monstro (quadro I E).

Todavia, os representantes do ideal patriarcal, que seria o grupo liderado por Van Helsing, buscam eliminar a manifestação do homem erótico na figura de Drácula. Silva (2013) afirma que *Drácula* reflete a ansiedade e o medo do homem ocidental imbuído de valores imperialistas e crenças na supremacia patriarcal, daquele que ele não considera como pertencente às suas mesmas convicções. O pavor diante do Outro, segundo o autor, é mostrado através do modo como o cientista e seus companheiros confrontam o vampiro. No filme, o uso da violência é justificado no combate ao aristocrata sedutor e transgressor das regras morais vigentes preconizadas pela burguesia. Nesta concepção, a equipe de Van Helsing é responsável por “limpar o sangue” (SILVA, *ibid.*, p. 14) da nação, livrando-a do inimigo estrangeiro. No confronto final, eles cercam o vampiro e Quincey lhe crava uma faca no peito (quadro V E).

Desse modo, apesar de mais humanizado, o vampiro continua na posição de indesejado por ameaçar o patriarcado. Ele é o masculino amaldiçoado. Ao se revelar para Mina, confessa: “Sou um nada! Aos olhos do mundo estou morto.” Alguns minutos depois, na discussão com Van Helsing (o qual é a encarnação do padre que

presenciou a queda do Conde nas trevas), Drácula diz: “Eu fui traído! Veja o que seu Deus fez a mim!” (*Drácula de Bram Stoker*, Columbia Pictures, 1992). Nota-se nesta cena o quão profunda é a sua dor. Ele se sente rejeitado, sem significado na sociedade. O filme leva a questionar se o vampiro não seria vítima de uma condição que lhe foi imposta. Eis aqui um dos seus aspectos fascinantes junto ao público: sua dinâmica vampiresca reside em uma estruturação melodramática como vítima de uma dolorosa perda que o fez se identificar com o mal. Porém, o vilão passa a herói, no sentido em que ele busca vigorosamente sair da condição perversa vivendo a vida e o amor pleno, não mais relegado à condição de portador de desgraças. Já Van Helsing, devido às suas atitudes impositivas e autoritárias, passa a constelar o arquétipo do Pai na polaridade negativa neste filme.

Entretanto, como pode ser visto na cena final (quadro IV E), a existência do Conde ainda não pode ser acolhida pela sociedade. Quando Mina leva Drácula até a capela dentro do castelo, ele está com a aparência enrugada e ensanguentado. Ela o beija e o vampiro rejuvenesce. Vlad pede a ela que o liberte de todo o sofrimento. Relutante, Mina empurra a faca e logo depois lhe corta a cabeça, matando-o definitivamente. Sua imagem recorda Maria aos pés da cruz. A ferida do vampiro cicatriza e se fecha lentamente e ele está morto. Em seguida, a câmera mostra uma pintura na abóbada da capela com Elisabeta e o Conde de mãos dadas voando rumo aos céus. Se por um lado a imagem traz a conotação da redenção de ambos em virtude da intervenção do princípio feminino, por outro demonstra o sacrifício que a carga erótica simbolizada pelo vampiro sofre para que a ordem patriarcal seja mantida.

Sob a égide de uma figura romântica e solitária, inicia-se uma maior compreensão sobre o sofrimento e a maldade de Drácula. Em meio a dilemas e questionamentos, a *sombra* se justifica. Fato improvável quando a imagem do vampiro estava associada fortemente a de um monstro irracional e maligno. Com o filme de Coppola, tem-se a relativização do bem e do mal.

Com uma nova roupagem, diferentes questões e apoiado em fortes doses de romantismo chega às telas em 2008 o filme *Crepúsculo*. Baseado no primeiro livro da série de quatro volumes que conta a história do vampiro Edward e da humana Bella, este filme só veio reforçar o fenômeno midiático iniciado com a publicação do primeiro livro em 2005 pela autora Stephenie Meyer. Ribeiro (2009) compara o fenômeno apenas ao efeito catártico provocado por *Titanic*, de James Cameron em

1997, já que, da mesma maneira, levou milhões de pessoas, principalmente adolescentes ao cinema. Os demais livros da quadriologia: *Lua Nova* (2006), *Eclipse* (2007) e *Amanhecer* (2008) foram levados ao público entre 2009 a 2012, sendo a última obra dividida em duas películas.

Ressalta-se a posição de Humphreys (2013) de que há uma tendência por parte dos estudiosos e intelectuais de renegar, pelo menos em primeira instância, produções com uma veia popular, como é o caso de *Crepúsculo*. Em contrapartida, a comoção midiática em torno da série, seja em livro ou em filme, faz com que seja importante investigar com mais atenção e menos desprezo a *Saga* de Meyer, pois, como expõe Corso e Corso (2011), o sucesso das obras desta escritora está revelando algo nosso.

Os filmes da *Saga Crepúsculo* apresentam dois grandes feitos: a aproximação sobrenatural ao cotidiano e o deslocamento da figura de horror. Um importante paradigma é quebrado pela série, na qual a figura causadora de repulsão migra para o status de figura de aproximação. Um dos motivos para tal mudança, segundo Humphreys (*op.cit.*) é a readequação dos signos usualmente ligados ao vampiro, situação que acaba por promover sua ressignificação. A relação com o sangue, o caixão, as roupas, os símbolos religiosos e a maldade inerente do morto-vivo são transformados ou abandonados, deslocando a figura vampírica para uma atmosfera romântica e quase pacífica. Ressalta-se o “quase”, pois, além dos declaradamente vampiros sádicos e perversos, como James, Victoria e os pertencentes ao clã dos Volturi (quadros III F: 1, 2 e 3), encontrar-se-á uma pequena, porém presente, porção agressiva em Edward, na família Cullen e em seus aliados (quadro V F). Nota-se que esta característica aparece mais como defesa pessoal ou em prol do grupo do que como uma atitude dominante.

Além disso, o fato desses vampiros sobreviverem à luz do dia, não terem problemas com alho ou crucifixos e frequentarem os mesmos ambientes que os demais seres humanos, atenua o impacto da sua condição e os fazem parecer quase inofensivos.

Dessa maneira, Meyer desconstrói alguns mitos e acrescenta outros atributos aos vampiros de sua história. De Stoker, a autora mantém a concepção de que seus personagens vampíricos são extremamente fortes, possuidores de pele fria e pálida e dentes afiados. Contudo, se essas mesmas características fazem do Drácula stokeriniano um ser bizarro, aos olhos dos espectadores da *Saga Crepúsculo* os

vampiros se tornam praticamente divinos. São descritos e levados às telas como possuidores de uma beleza estonteante, capazes de seduzir e hipnotizar qualquer ser humano devido a sua perfeição física (quadro I F).

Outro fator relevante descrito por Meyer e que aparecerão nos filmes da *Saga* é a capacidade ética apresentada pelas criaturas vampírescas. Tal fato não é inédito, visto que em *Drácula* de Coppola pode-se observar um vampiro que luta para vencer seus impulsos eróticos e egoístas a fim de preservar o ser amado, porém os Cullen, liderados pelo patriarca Carlisle Cullen são guiados pelo respeito à vida humana e a prática do não malefício às pessoas. Por isso, eles optaram por beber sangue de pequenos animais, controlarem seus impulsos agressivos e conviverem com os seres humanos de forma respeitosa, abdicando, muitas vezes, do uso de seus poderes especiais, que nos filmes se diferenciam de acordo com o perfil de cada um deles. Eles também possuem inquietações próprias daqueles que refletem sobre o bem e o mal em suas atitudes. Edward, por exemplo, em dado momento se afasta de Bella por achar que sua presença prejudicaria a moça.

Ainda sobre a família Cullen, observa-se outra inovação e, ao mesmo tempo, uma crítica sutil: enquanto a família humana é cindida em separações, com adultos inseguros e incapazes de acolher o filho adolescente, a família de vampiros é unida e solidária entre si, como se houvesse um resgate de princípios por uma via não humana. Eles valorizam os relacionamentos de pares que incluem respeito, paixão e imaginação.

Assim, a Meyer cabe o mérito de ter introduzido valores à esfera familiar vampírica. Ao optarem pela civilização, os vampiros da *Saga* incorporam a dinâmica da sociedade contemporânea, baseada em princípios aceitos pela consciência coletiva. Nos cinco filmes, percebe-se que eles lutam pela manutenção da inocência e da virtude. Se a perda da humanidade foi uma resposta extrema à dor em *Drácula de Bram Stoker*, os Cullen já não apresentam este aspecto associado a suas imagens.

Nesse sentido, Williamson (2011) aponta que a moral nasce do desejo de dar significado à existência dentro da representação até então tratada como má nos filmes de vampiros. Ao usarem seus poderes para o bem, eles mostram que podem escolher saírem da condição de monstros para serem apenas diferentes. Para a autora, a identificação das fãs com os vampiros reside em sentimentos de não

enquadramento às normas, de não pertencimento e de entendimento de suas atitudes.

Corso e Corso (2011) levantam outros pontos a respeito da empatia causada pela série *Crepúsculo* junto ao público, principalmente adolescente. São eles: sobre os vampiros não recaem as mesmas expectativas vivenciadas pelos humanos, assim, eles não são cobrados pelos seus “pais”; não tem dilemas quanto ao tempo que virá; não trabalham, são estudantes para sempre; não tem que enfrentar a morte dos entes familiares; são onipotentes; belíssimos e jamais envelhecerão.

Desse modo, os vampiros da família Cullen estão identificados como jovens para sempre, ou seja, *puers*. Eles não precisam ter nenhum compromisso ou preocupação com relação ao futuro. Sob esse aspecto, os filmes da *Saga* representam um desejo dos espectadores de permanecerem livres de frustrações e de lidarem com situações que exijam maturidade, obtendo da vida somente os direitos, mas nunca exercendo seus deveres para com ela.

Entretanto, também como *puers*, os Cullen também trazem o elemento criativo à condição vampírica tal como pode ser observado pelo modo inovador como se relacionam e convivem em sociedade. Eles procuram manter a paz e respeitar os seres humanos muito mais do que os vampiros dos filmes anteriores.

Apesar das características mencionadas terem provocado uma identificação do público com os vampiros de *Crepúsculo*, seu sucesso reside em diversos outros fatores. Merece destaque o vasto uso de elementos advindos da tradição romântica. Edward e Bella são exemplos de um casal do amor romântico (quadro IV F). O amor entre eles é devotado e imortal, sendo que um é capaz de morrer pelo outro. Sem retirar o encanto do filme e o fato que, a união entre eles simboliza a libertação do potencial masculino reprimido via *anima*; as atitudes do casal recordam a codependência. A atitude de Bella em querer se tornar uma vampira para viver eternamente com seu amado e seu estado depressivo na ausência dele, bem como de Edward querer exterminar sua própria existência de modo cruel ao considerar que Bella estivesse morta, sugere uma relação marcada pela ausência de diferenciação, o amor passionai que muitas vezes termina em tragédia ou em adoecimento. Ao se decidir por ele, Bella é sequestrada, maltratada, sofre emocionalmente e, por fim, se abstém da própria alma para ficar com Edward. Eis onde reside um dos pontos fundamentais que fascinou o público: o modo de amar dos personagens principais.

Entretanto, a *Saga* avança, e outros componentes simbólicos e conteúdos dignos de atenção podem ser apontados nos filmes. Por enfrentarem seus instintos predadores, se esforçarem pela preservação da humanidade e ainda triunfarem em provas contras as forças do mal, os vampiros “vegetarianos” demonstram atributos heroicos. Especialmente Edward é construído como o homem ideal cavalheiresco, um príncipe herói (quadro I F). Ele protege, cuida, espera e salva Bella. Tudo isso adiando a consumação sexual para depois do casamento.

A respeito disso, emergem dois questionamentos. A *Saga* fez sucesso na contemporaneidade apresentando um belo jovem que tem reservas em tocar uma garota que o deseja ardentemente, porém, ao invés de sua masculinidade ser questionada, ela é admirada. Qual seria a razão? Quanto a Bella, por que se interessaria por um rapaz pelo qual deve fazer tantas objeções enquanto há outro, igualmente atraente (ainda que se metamorfoseie em lobo), mas que lhe garante uma perspectiva de vida bem menos problemática? Parece que, ao contrário do que se preconiza, há uma valorização ou uma busca por envolvimento maior com o parceiro antes da relação sexual, sem tanta pressão e com mais carinho. O fator tempo nos relacionamentos amorosos parece ser um pedido que está emergindo em uma sociedade apontada por amar de forma líquida. Um tempo para conhecer, se envolver e construir com o outro uma relação mais profunda.

A conversa que Edward e Bella têm sobre qual seria a real condição do vampiro na floresta é um marco para a diferenciação e ampliação do simbolismo do vampiro. Recorda-se que, conforme Von Franz (2007), a floresta simboliza o inconsciente. É ali que ocorre a conexão entre *anima* e *sombra*. Para poder confiar em Edward, Bella precisa saber qual é a sua verdadeira identidade, o que realmente está oculto nele. O jovem, por sua vez, vacila por medo de ser rejeitado. Mesmo assim, cede e se revela à luz do sol, ou seja, a antes temível e destruidora consciência. Então, ele brilha como diamante, encantando os olhos dela. A sensação é de que há algo divino nele.

Ao entrar em contato com o feminino transformador, a *sombra* se liberta e sua potencialidade é ativada. Edward triunfa sobre seus impulsos obscuros e mostra nobreza de caráter no transcorrer dos filmes, assim como Bella vai se fortalecendo como protagonista feminina. Ambos se tornam heróis. Segundo Jung ([1912], 2011), para que o herói realmente triunfe sobre suas tendências frente ao lado escuro da personalidade, ele deve retirar força de sua própria *sombra*. Além disso, deve entrar

em acordo com o seu poder destrutivo para vencer as batalhas contra si mesmo a fim de não se submeter ao poder do mal destrutivo.

Plenamente consciente da sua natureza e da sua existência, Edward salva a si mesmo. Vale lembrar que ele foi transformado em vampiro após a mãe ter solicitado a Carlisle que salvasse seu filho de qualquer forma, ou seja, por um desejo não consciente dela, visto que não sabia que ele teria que se transformar em vampiro. Essa situação representa que devido à vontade materna de não permitir que o masculino do filho fosse vivenciado de modo pleno, um pai, também vampirizado (representado por Carlisle) o submete a esta posição.

A partir de então, sua trajetória pelo mundo é solitária até que ele se depara com Bella (quadro IV F), portadora de um feminino acolhedor e que lhe desperta o erótico. Ao salvá-la várias vezes do perigo, ele consegue libertar a donzela, que, como fora proposto por Jung ([1912], 2011), seria uma tarefa do herói, a fim de libertar sua *anima* dos aspectos devoradores da imagem materna. Nesse movimento, ele consegue humanizar seu contato com a mulher real. Seu relacionamento pode então se tornar mais satisfatório. O componente erótico pode, finalmente, ser inserido na relação, bem como a capacidade de confiar no amor.

Logos encontra então a relação com *Eros*. Esta união é representada pelo rito simbólico do casamento entre os personagens. Henderson ([1964], 2011) menciona que o matrimônio representa um rito de iniciação no qual um homem e uma mulher devem se submeter um ao outro. Para o autor, a esposa simboliza para o homem a descoberta do componente feminino na sua psique masculina. Cita-se também que o ato de casar de Bella e Edward simboliza igualmente a *coniunctio*, a união dos opostos que despontam para novas perspectivas.

De acordo com Carrasco (2010), a transformação do vampiro igualmente representa o seu renascimento, o qual, no filme, pode ser contemplado pelo nascimento de Renesmee, a filha do casal. A notícia da gravidez de Bella é, a princípio, rejeitada pelo companheiro, que teme que ela faleça, visto que o feto poderia tirar a vida de sua amada ainda na condição de humana. Realmente, sua companheira quase morre no momento do parto, sendo por isso transformada em vampira. Passado o medo de Edward de ficar sem a esposa, ele se afeiçoa rapidamente à filha. Estabelece-se assim algo novo, o arquétipo da criança suscitado pela presença da menina que o estimula no exercício da paternidade atrelada à integração com sua *anima* (representado por Bella). Tais fatores o ajudam

na reconstrução de sua imago parental, restabelecendo um contato efetivo ainda mais profundo com seu princípio feminino.

Contudo, ressalta-se que Renesmee é quase eliminada pelo clã dos Volturi, por ser considerada extremamente perigosa à comunidade vampírica, bem como deve ser escondida dos humanos pelo seu crescimento acelerado. Desse modo, parece que a evolução do personagem vampiro continua no imaginário coletivo.

11. DISCUSSÃO

Conforme apresentado neste trabalho, as lendas sobre vampiros são muito antigas e estão presentes no imaginário e na cultura de diversos povos, independente do nome dado à criatura. Apesar de ser difícil afirmar quando surgiu a primeira história sobre esta criatura, são encontradas referências desde a Grécia Antiga. Muitas narrativas vieram do Oriente, migrando posteriormente para o Ocidente. A partir do século VIII, elas se espalharam pela Europa Central e Oriental, incluindo também as montanhas da região dos Cárpatos.

Quase na mesma época em que essas histórias começaram a se difundir, iniciou-se o processo de cristianização em terras eslavas e as lendas sobreviveram como mitos, ou seja, os relatos populares acoplaram elementos sobrenaturais em suas narrativas. Silva, Nascimento e Silva (2010) apontam que, após a expansão do cristianismo e o nascimento de Vlad de Tepes, em 1431, os ciganos foram os responsáveis por disseminarem histórias sobre vampiros. Assim, os mortos-vivos passaram a integrar o folclore de muitas culturas. Com o transcorrer do tempo, de acordo com cada momento histórico, eles ganharam características e atribuições que influenciaram no desenvolvimento de suas representações.

Entretanto, deve-se à literatura do início do século XIX a responsabilidade pela difusão das histórias vampíricas, dividindo o status com o cinema um século depois. Mas é a partir da sua migração para as telas cinematográficas que a figura do morto-vivo se consolida definitivamente no imaginário popular.

Desde o início da invenção do cinema e, antes mesmo desta indústria se estabelecer como fonte de arte, as produções sobre vampiros se fizeram recorrentes, acompanhando a especialização de técnicas cinematográficas. Desse modo, houve uma evolução da representação da figura do vampiro audiovisual, a qual se mescla com a própria história do desenvolvimento do cinematógrafo.

Em decorrência da escassez inicial técnica, Humphreys (2013) afirma que “os primeiros vampiros cinematográficos sofreram com a falta de recursos e com uma linguagem pouco consistente que proporcionassem a essas criaturas pioneiras uma sobrevida na história do cinema.” (p.1613). Todavia, com o crescimento do interesse do público por este tipo de entretenimento, houve um maior incentivo às produções fílmicas após os primeiros anos da década de 1920.

Consequentemente, as obras cinematográficas referentes a histórias de vampiros realizadas antes desse período acabaram caindo praticamente no esquecimento. Por esse motivo e pelo fato de ser considerado um notório clássico do gênero de terror, este estudo iniciou sua investigação com o filme *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, de 1922. Desde sua concepção, pode-se observar que diversas releituras foram feitas sobre a figura do vampiro, abrindo a possibilidade para a ampliação de seu simbolismo.

Por meio dos aparatos técnicos constituídos de lentes, espelhos e câmeras escuras, o perverso e sedutor universo vampírico expressa anseios e questões humanas. Além disso, como propõem Auerbach (1995) e Moretti (1988) invocamos os vampiros que queremos ou necessitamos de acordo com o momento histórico e cultural que vivemos.

O vampiro é, portanto, uma figura que condensa uma série de significações e que exprime discursos e problemáticas da sociedade contemporânea. De modo mais específico, ele encena, microscopicamente, um conjunto de representações sobre experiências, aspirações e dificuldades humanas conscientes e inconscientes envolto por uma aura de fascínio, mistério, tragédia e sedução.

Neste trabalho procurou-se compreender e analisar a figura do vampiro, suas transformações e as influências da relação com o feminino nessas mudanças retratadas nos filmes: *Nosferatu, uma sinfonia de horror*, 1922; *Drácula*, 1931; *Horror of Drácula*, 1958; *Nosferatu, o vampiro da noite*, 1979; *Drácula de Bram Stoker*, 1992 e *A Saga Crepúsculo*, de 2008 a 2012, composta pelos 5 filmes: *Crepúsculo*, *Lua Nova*, *Eclipse*, *Amanhecer – parte 1* e *Amanhecer - parte 2*.

Buscou-se igualmente, ao traçar um paralelismo com o desenvolvimento psíquico do homem, refletir sobre o masculino frente ao relacionamento amoroso. Para este fim, as interpretações utilizaram o referencial teórico junguiano, visto que a abordagem analítica permite apreender quais são as dimensões subjetivas expressas por símbolos, mitos e lendas, bem como suas influências na psique humana. Além disso, por meio da psicologia junguiana, pretendeu-se verificar quais contribuições a mesma oferece para a análise de vínculos amorosos manifestados pelos personagens vampiros nos filmes referidos.

Ressalta-se que as imagens fílmicas não foram tomadas em si mesmas como estruturas fechadas, mas sim como partes de um processo de assimilação da *sombra* coletiva e individual representadas pelo vampiro. Henderson ([1964], 2011)

explica que a criação de monstros pela humanidade advém do conflito entre *ego* e *sombra*, ao que Jung denominava de *batalha pela liberação*. Vistas como forças do mal pelo ego, a *sombra* é corporificada pela consciência como monstros. Todavia, seu intuito é apenas se libertar da subjugação do ego e se equilibrar com a personalidade do indivíduo. Seguindo esta premissa (a qual segue este trabalho), o vampiro oculta em sua simbologia aspectos da natureza humana que foram repudiados ou reprimidos. Tais componentes foram negados por gerações e, por isso, tornaram-se obscuros e assustadores.

Nesse sentido, os filmes foram analisados por trazerem representações simbólicas do masculino frente ao vínculo amoroso, bem como por retratarem a busca de um masculino pelo seu feminino. De puramente perversos, os vampiros se tornaram heróis românticos envoltos pelo ideal cavalheiresco no início do século XXI. Sua manifestação passou a contemplar novas características e outras imagens arquetípicas com o tempo.

Como pode ser observado no quadro I, a caracterização do vampiro vai se modificando no decorrer das produções fílmicas analisadas. Originalmente, ele é associado ao demônio ou a um ser misterioso, sobre o qual se tem poucas informações. É a partir de *Drácula de Bram Stoker* (1992) que são inferidos dados sobre a sua procedência. Porém, invariavelmente, ele sempre ascende de alguma maldição.

Em *Nosferatu*, de 1922, o vampiro é apresentado como um ser destrutivo, perverso, tirânico, dotado do dom de se metamorfosear em animais geradores de medo ou asco, com uma aparência física horripilante, com o único interesse de caçar e perseguir vítimas para seu deleite. Identificado exclusivamente com o Mal. Percebe-se que ele foi construído para ser desprezado e amedrontar o público.

Na primeira adaptação permitida de *Drácula* (1931), o vampiro continua atuando perversamente, entretanto ganha intelectualidade, carisma, beleza, glamour e algumas habilidades sociais. Diferentemente de Orlok, ele não se limita a viver apenas na marginalidade. Sua atuação se aproxima da de um psicopata.

No filme *Horror of Drácula* (1958), ele é sedutor, violento, vingativo e calculista. Atraente e sem falas, vale mencionar o que nesta época se entendia ideologicamente por “homem”. Segundo apontam os estudos de Faria (2003), características fálicas e autoafirmativas do homem patriarcal predominavam no período dos anos de 1940 a 1960. Atributos como proximidade e envolvimento eram

vistos como femininos (p.65). Logo, a atuação de Christopher Lee reproduz o tipo de masculino valorizado pela cultura daquele período. Contudo, a eroticidade do personagem é tamanha que ele se torna uma ameaça à sociedade. Diante dos avanços tecnológicos e médicos de final de década de 1950, esta “ameaça” foi associada à doença: o sanguessuga era o principal transmissor do vírus vampirismo.

Percebe-se então que, associado ao seu fascínio, as figurações cinematográficas do vampiro o conjuraram como uma criatura a ser desprezada. Sua degradação moral não o torna digno de empatia por parte do público. Tal situação se modifica em 1979, com *Nosferatu, o vampiro da noite*. Nessa adaptação com marcantes modificações em comparação ao filme de Murnau, o vampiro comunica sua dor tanto pela impossibilidade de viver quanto pela incapacidade de morrer apesar de amar e sofrer como um ser humano. Ele continua, dessa forma, relegado à eterna solidão.

Com a continuidade do interesse do público pelas obras fílmicas sobre o personagem, as produções acrescentaram mais elementos e extinguiram outros. Como resultado houve tanto uma revitalização quanto uma ampliação da temática que possibilitaram outras interpretações simbólicas da figura do vampiro.

O romantismo e as informações sobre sua origem introduzidos por Coppola em *Drácula de Bram Stoker*, em 1992, trouxeram uma renovação à criatura das trevas, o que colaborou na manutenção do fascínio dos espectadores pela figura vampírica.

Conde Drácula ou príncipe Vlad, como se apresenta na versão jovem, tem mais poderes que seus antecessores; é erudito, elegante, tem bons modos, é bastante passional e, algumas vezes, cruel. Sucumbiu às trevas pela dor da perda. Como Lúcifer, o anjo transformado em Satanás por não ter aceitado os desígnios divinos, Vlad é condenado a ser vampiro por se voltar contra a Igreja, no caso, após saber que sua amada estaria condenada ao inferno. Apesar disso, seu carisma e a paixão que transcende o tempo comoveram e comovem a tal ponto que o público passa a torcer por ele. Para Kilgour (1995) tem-se o surgimento do herói-vilão gótico. O vampiro passa então a transitar entre o Bem e o Mal, assumindo ora aspectos virtuosos, gentis e amorosos, ora comportamentos egocêntricos e perversos.

Em 2008, o vampiro torna-se definitivamente um herói, mais propriamente um herói romântico após conhecer Bella. Caracterizado como um atraente jovem de

pele muito clara, Edward tem porte atraente, cabelo cor de bronze e olhos que variam de cor. Ele é tímido, mas determinado. Muito educado, comporta-se e se expressa de modo formal tal qual um rapaz do início do século XX, quando foi vampirizado. O jovem tem uma força e rapidez descomuns e também consegue ler mentes, exceto a de sua amada.

Provavelmente sem intenção, visto que não menciona nada a respeito, a autora Stephenie Meyer acrescentou novos conteúdos arquetípicos a seu vampiro: algumas marcantes características do deus Apolo. Associado ao Sol e a purificação, esse luminoso deus pauta suas ações pela razão e busca agir com perfeição. Do mesmo modo, Edward brilha na luz, age pautado pela racionalidade, exercendo total controle sobre seus impulsos e sempre de maneira virtuosa. Tem-se assim, o vampiro-príncipe imbuído de ideias cavaleirescas, desprovido da caracterização de horror descrita por Stoker e totalmente exposto ao plano visível.

A partir das produções audiovisuais citadas, nota-se a transformação na caracterização do vampiro (quadro I). Nessa transição, ele foi perdendo os elementos que o caracterizavam como mau e apresentando sentimentos, angústias, dúvidas e comportamentos aceitos pela consciência coletiva. Hannah Arent (2000) recorda que, enquanto para a sociedade grega-clássica ser cidadão significava agir, na contemporaneidade cabe ao cidadão se comportar. O comportamento é a sua ação social, configurando uma forma de se adequar ao convívio com os demais indivíduos. Os vampiros, figuras mitológicas, lendárias e de simbolismo intenso não escaparam dessa exigência.

Nota-se que até mesmo a indumentária do vampiro (quadro I) se modificou drasticamente nos filmes aqui analisados, auxiliando na composição da sua caracterização. Em ambos os filmes de *Nosferatu* (1922 e 1979) elas eram sóbrias e lhe conferiam visual bizarro. Já os *Dráculas* de 1931 e 1958 adotaram o uso de uma longa capa preta, acompanhadas pelo uso do fraque ou camisa longa branca alinhada com calça e sapatos sociais. Mais formais, os trajes de Lugosi e Lee lhes davam um aspecto aristocrático. Ainda sobre a capa, um das peças mais associadas ao vampiro, sua inserção se deve ao escritor irlandês Hamilton Deane, em uma adaptação realizada por ele para os palcos teatrais da obra de Bram Stoker, em 1924.

Com grande variedade e suntuosidade de vestimentas, o vampiro interpretado por Gary Oldman (1992) foi do exótico ao elegante. Seus trajes

demonstravam inovação e riqueza, assim como seu personagem. A versão casual e moderna é apresentada por Edward (2008-2012). Ele se veste como um rapaz norte-americano padrão, composição que o aproxima ainda mais de um jovem ser humano, denotando sua vontade de pertencer à humanidade.

Destaca-se a predominância do uso da cor preta pelos vampiros, principalmente até 1979. Williamson (2011) descreve o simbolismo dessa cor associada à figura vampírica. Os estudos dessa autora apontam que o preto, há muito tempo, marca aqueles que o usam como diferentes. Cita que, após o Romantismo, a cor ganhou conotações sinistras e satânicas, devido a sua vinculação com a prática de rituais pagãos. Para a autora, o preto trajado pelos vampiros significa uma atitude de distanciamento, bem como possui a intenção de causar choque pela diferença. É a cor da rebeldia, daqueles que cultuam a escuridão. Por fim, pontua que seu uso está relacionado ao homem fatal, ou seja, a um indivíduo com alto poder de conquista. Desse modo, o tom se adequa ao personagem, que é tido como terrorífico, misterioso e viril.

O quadro II destaca características que mostram semelhanças e diferenças entre as mulheres desejadas pelo vampiro nos filmes analisados. O simbolismo do vampiro também se diferencia e se amplia ao observar o processo de caracterização delas. Fisicamente todas são jovens e consideradas belas e atraentes para a época referente à filmagem da película. A maioria se veste em estilo vitoriano, pois a história tem como base o período no qual se passa a obra de Stoker. A exceção ocorre com as personagens: Mina, de *Drácula* (1931) com seus trajes da década de 30 e Bella, da *Saga Crepúsculo* (2008-2012) que adota roupas contemporâneas. Praticamente todas são donas-de-casa e/ou burguesas. Apenas Mina, de *Drácula de Bram Stoker* (1992) tem uma profissão, atuando como professora. Bella (2008-2012) também se diferencia; é estudante do último ano do Ensino Médio. Excluindo as protagonistas de *Drácula* (1931) e *Horror of Dracula* (1958), elas apresentam algum tipo de dom sobrenatural ou uma capacidade extrassensorial.

Como representação, as eleitas dos vampiros são retratadas principalmente como vítimas, donzelas ou heroínas (mártires ou românticas). A fim de compreender essa dinâmica, faz-se importante notar os sentimentos envolvidos entre o vampiro e suas amadas (quadro IV).

Em 1922, Orlok causava fascínio (mas altamente carregado pela *sombra* pessoal e coletiva) e também muito medo e aversão. Como contra-reação, Ellen é a

donzela pura e a heroína que se sacrifica pelo seu povo. Igualmente fascinante, *Drácula*, de 1931 provocava admiração e obsessão, assim como era obcecado por Mina. Ingênua e hipnotizada, a moça torna-se facilmente uma donzela em perigo e vítima do vampiro. Sobre a donzela, esta seria o arquétipo que representa a jovem em processo de amadurecimento (GOMES, 2000), a contraparte feminina do *puer* (HOPCKE, 2012). Retrata tanto a inocência vinda da infância quanto o desejo por aventura, pela descoberta da vida e por um amor romântico. Tem muita vivacidade, contudo ainda está bem longe do exercício de sua potencialidade na condição de mulher. Esse parece ser o caso de Ellen e mais ainda o de Mina, visto que, ao menos, a primeira percebe a condição maléfica do vampiro. Tais personagens sucumbem ao vampiro praticamente sem resistência.

Mais adiante, o exótico e sensual Conde, de *Horror of Drácula* (1958) mostrou que, além do fascínio, desejo e ânsia por contato, ele buscava ativamente pelo seu par. No caso desse filme, Lucy e Mina dividem o posto como desejáveis e ambas se tornam vítimas do controle da vontade do vampiro (quadro I C e quadro II C).

Nesse sentido, até 1958, os sentimentos envolvidos entre o vampiro e suas amadas são de fascínio, admiração, medo, desejo, aversão e obsessão, todos ligados, de certa forma, ao exercício do poder. Somente em 1979, com o surgimento de um vampiro mais sentimental, é que o fascínio começa a ser combinado com a paixão. Esta é exercida de maneira ativa por Nosferatu e menos consciente por Lucy, que atua como heroína-mártir em prol da salvação de seu marido, enquanto manifesta aversão pelo amargurado morto-vivo.

A mudança mais marcante vem em 1992, com Mina, reencarnação de Elisabeta, de *Drácula de Bram Stoker*. Na obra de Coppola, o fascínio, a paixão e a obsessão são mútuos. Pelo vampiro, Mina se revela uma mulher determinada, a qual quer protegê-lo de todos os seus inimigos. Justifica seus atos por amor, tornando-se uma heroína romântica. Ineditamente, a amada de Drácula solicita conscientemente ser transformada em vampira. Bella também faz o mesmo pedido a Edward, movida por sentimentos como paixão, atração e amor, bem como pela identificação com o meio vampírico. Altamente empenhada, na *Saga Crepúsculo* (2008-2012), em prol do relacionamento com seu amado, a protagonista se machuca e arrisca a própria vida por ele, também sendo considerada uma heroína romântica. Dessa maneira, as mulheres passam de vítimas e mártires a redentoras.

Corso e Corso (2011) consideram benéfica a protagonista feminina cada vez mais comum na literatura infanto-juvenil. Os autores apontam que heroínas mulheres e a força de ideais culturalmente ligados a elas ganharam espaço entre ambos os sexos, de tal modo que a sensibilidade romântica que outrora agradava as leitoras, agora é palatável também aos rapazes. Afirmam que muitos deles lêem histórias como a de *Crepúsculo* e se sentem representados pelos poderosos vampiros e lobisomens. Constatam que há uma valorização do romantismo na geração atual devido a crescente influência de um discurso amoroso que reconhece a importância de dar mais tempo para a sedução.

Sobre a manifestação da vontade de Mina e Bella em se tornarem vampiras, faz-se importante tecer algumas considerações. Por meio da análise dos filmes, percebe-se que o vampiro, a princípio, estava voltado exclusivamente para o desejo de possuir suas vítimas. Com o tempo, ele passa a demonstrar seus sentimentos, fragilidades e a amá-las incondicionalmente como seres únicos e especiais, construindo uma ligação atemporal com as eleitas de seu afeto. Intenso, com foco em seu objeto de amor e sem medo do compromisso, ele começa a buscar relacionamentos permanentes. Afinal, se em seu símbolo encontra-se o eterno e, praticamente indestrutível, por que tal atributo não envolveria igualmente sentimentos de amor e paixão? Eis, provavelmente, um dos fatores que encanta as jovens mortais. Outro fator que o pedido para ser imortal pode manifestar é o da busca pela igualdade de direitos na relação, pois, na percepção delas, desta maneira ambos estariam no mesmo patamar para conviverem amorosamente.

Por despertarem o desejo e/ou amor dos vampiros, fazendo com que eles busquem ativamente o contato com elas, representando assim um desejo de integração, as protagonistas igualmente exprimem a *imago-anima* desses mortos-vivos. Como tal é associada ao princípio do *Eros*, motivo pelo qual elas suscitam impulsos eróticos e/ ou sentimentos neles.

Nos noventa anos que separam o primeiro do último filme analisado neste trabalho, nota-se que, apesar da possessão amorosa ter evoluído para o amor romântico (como pode ser visualizado no quadro IV), os vínculos expressos pela figura do vampiro em relação a sua amada não deixaram de contemplar a possibilidade de provocar sofrimento e dependência. Há uma marca imutável deixada por todos eles: um lastro de agonia em suas relações. A única que alcança

paz com seu amado é Bella, mas somente ao final da *Saga Crepúsculo* (2008-2012), após passar por muitas aflições e confrontos.

A fim de que o vampiro pudesse ampliar e renovar seu simbolismo, foi necessária a presença de um antagonista à altura em igual apelo representativo. O quadro 3 discorre sobre a caracterização de cada um dos rivais dos mortos-vivos.

Nosferatu, uma sinfonia de horror, de 1922 tem como antagonista o ingênuo, porém ambicioso corretor Thomas Hutter. Passivo, ele apenas irá começar a reagir a Orlok após vê-lo seguir para Wisborg com o intuito de encontrar Ellen. Ainda assim, ao chegar à cidade, sua atitude limita-se a permanecer ao lado da esposa. Ele não possui nenhuma capacidade especial, posicionando-se como inocente.

A partir de 1931, surge o caçador de vampiros Dr. Abraham Van Helsing, o mais famoso opositor do vampiro. Em *Drácula*, ele é um senhor com idade mais avançada, muito inteligente e sagaz. Um misto de cientista, professor e pesquisador, ele tem muito conhecimento sobre vampiros e muita força de vontade para não ser persuadido pelo Conde. Constela os arquétipos do Velho Sábio, Mentor e o Pai na polaridade positiva, visto que guia, sempre tem uma resposta às indagações dos personagens e regula o comportamento de todos de acordo com os princípios do patriarcado.

O filme *Horror of Dracula* (1958) traz um Van Helsing mais jovem, atlético e ágil fisicamente. Como seu antecessor, ele tem um grande conhecimento sobre vampiros. Mas, diferentemente do anterior, ele é bastante cético quanto aos fenômenos sobrenaturais, preferindo se apoiar em teorias científicas para explicar o que é um vampiro. O pesquisador reflete bem a época de sua criação, na qual foram realizados importantes avanços e descobertas científicas. No combate com o agente das trevas, ele é o herói que salva e elimina o mundo do mal do vampirismo.

O antagonista de *Nosferatu*, de 1979, é o imprudente e frágil corretor John Harker. Nesse filme, fica ainda mais claros a repressão e o poder da *sombra* sobre o indivíduo, já que o corretor termina por sucumbir à mesma. Ela o possui de tal forma que ele se transforma no novo Nosferatu. Entediado com a própria vida, ele aceita ser dominado pelos seus aspectos sombrios, perdendo o contato com sua humanidade, situação representada na cena em que ele abandona a cidade e parte em direção ao horizonte conduzido por um cavalo.

Em *Drácula de Bram Stoker* (1992), o professor Van Helsing volta a ser o principal oponente do vampiro. Vivido por um senhor de idade avançada, ele é um

profundo conhecedor de vampiros, bastante inteligente, destemido, dotado de muito sarcasmo e ironia, e um tanto ou quanto excêntrico. Na encarnação anterior, foi um dos padres presentes no momento em que o Conde Vlad se entregou às trevas. Este fato sugere uma proximidade entre religião e ciência. Ao partir do pressuposto de que ambas querem ter o domínio sobre o conhecimento de como a humanidade deva ser conduzida, o personagem expressa esta concepção ao viver como sacerdote católico e cientista. Com alto poder de persuasão, é ele quem lidera sem piedade os demais personagens masculinos contra Drácula. Diante de tanta rigidez, ele representa o arquétipo do Pai na polaridade negativa.

Por último, menciona-se que os rivais na *Saga Crepúsculo* (2008-2012) são os vampiros vilões: James, o clã dos Volturi e a bela Victoria. Perversos, sádicos e passionais, eles usam suas capacidades especiais para se vingarem e manipularem pessoas e outros vampiros que se interponham em seus caminhos. Fixados na *sombra*, eles não se conectam com o princípio de *Eros*, e, conseqüentemente, não desenvolvem empatia, o que os torna incapazes de sair da posição de predadores. Eles representam a *Sombra* absoluta, o Mal que não pode ser integrado.

O quadro V trata de outros personagens influentes nos filmes analisados. São eles quem auxiliam, influenciam ou combatem os vampiros protagonistas. Aliados ou não, eles dão significado a trajetória vampírica, a qual, de marginalizada, torna-se heroica.

Como propõe Jung ([1948], 2011), o mito auxilia na integração simbólica do material inconsciente. No decorrer das análises, pode ser observada a figura mítica do vampiro revelando outras facetas ou até mesmo se misturando ao arquétipo do herói. Seja como predador ou herói, tais imagens são instâncias internas do psiquismo masculino. Estes e demais componentes foram negados por gerações, tornando-se obscuros. Eles representam outros modelos de existência e de relação com o corpo e a psique, no qual fantasias, sentimentos, pulsões e emoções são liberadas.

A suavização da imagem vampírica veio aos poucos e em resposta à necessidade de dar vazão aos desejos vinculares, afetivos e eróticos reprimidos pelo padrão patriarcal. Diferentemente dos moldes de relacionamento preconizado pelo patriarcado, o vampiro traz a não vergonha de uma realização sexual, sensual e amorosa. É na sensação de êxtase destas experiências que ele se conecta à *anima*.

Por meio do contato com a *anima*, as potencialidades do masculino são ativadas, e ele consegue se apossar do seu valor de modo consciente. Para se desenvolver e se libertar do mundo sombrio, faz-se necessário mostrar disponibilidade para receber o outro diante de si e dentro de si, estabelecendo uma relação que permita a transformação. Com relação ao vampiro, o princípio feminino (representado pela mulher amada) foi essencial no processo de humanização de sua figura. Cabe aqui citar Jung ([1912]; 2011) quando o autor afirma que, ao aprender a amar a fera, desperta-se nela o poder do amor humano escondido em sua forma erótica animal, mas autêntica.

Vale lembrar que várias mudanças sócio-históricas ocorridas no século XX e estendidas ao XXI auxiliaram em um redimensionamento do patriarcado, contribuindo para o início de uma ampliação de consciência sobre o significado de ser homem. Entre elas estão: a Grande Depressão, as duas Grandes Guerras Mundiais, as descobertas científicas, as revoluções econômicas, a entrada da mulher no mercado de trabalho, entre outras.

Destaca-se que, na estrutura patriarcal, houve o estabelecimento do pensamento hierárquico, das estruturas sociais e a subjugação do feminino. Arelada a este sistema, uma defesa contra a manifestação dos sentimentos masculinos mais profundos. Para Hollis (2008), diante desse padrão, os homens se tornaram socializados e domesticados. Tanta repressão os afastaram de si próprios e de seus anseios mais profundos. Como resultado sombrio encontra-se a vontade por viver algo mais selvagem e profundo. O autor afirma que a cura para esse processo se dá quando são evocadas imagens e atos simbólicos que ressoam e mediam essa divisão. Ao serem aceitas e assimiladas torna-se possível a cura da discrepância entre as expectativas dos papéis a serem desempenhados e as necessidades da alma.

Dessa maneira, as transformações que acompanharam a trajetória da figura vampírica nas últimas décadas expressam a possibilidade de assimilação de aspectos do masculino reprimidos. Aspectos estes que são liberados em contato com a *anima*. Segundo Faria (2003), este princípio feminino presente no gênero masculino (e, para alguns autores pós junguianos, também no feminino) mobiliza a consciência no ciclo de alteridade. O que permite a ativação de potencialidades que permitam ao homem e, por consequência, à mulher a vivência de relacionamentos mais satisfatórios que envolvam muito mais do que o aspecto sexual.

A *anima* tem o papel interior simbólico de funcionar como função transcendente, propiciadora do encontro com o *Self*. Mais integrado, o homem consegue expressar seus sentimentos acompanhados pelo componente erótico, estabelecendo uma relação de igualdade com sua parceira. Os relacionamentos tornam-se assim menos vulneráveis e frágeis.

Ressalta-se igualmente que, ao quebrar a paralisante dicotomia Bem x Mal dos filmes anteriores pela humanização do personagem vampiro, inaugura-se uma nova maneira de entender seu sofrimento e compreender sua maldade. A *sombra* se justifica e o ego do espectador a acolhe. Situação que era bem improvável diante das atitudes dos vampiros irracionais e malignos.

Entretanto, junto a este novo olhar houve também uma relativização do Bem e do Mal. Quem já compartilhou de uma relação de vampirismo psíquico no mundo real tem noção de que os vampiros estão muito mais para James, um dos vilões retratado em *Crepúsculo*, do que para Edward. Em todo relacionamento onde há extrema dependência emocional, a sensação reconhecida por aqueles que conseguiram sair dela é a de que, praticamente, se estava morto para o mundo durante seu transcurso. O sujeito torna-se sem vida, sem desejo, constantemente angustiado por pensamentos de perda e da vivência sem o objeto amado. Talvez é onde resida ainda a perversidade: ao não estabelecer-se limites saudáveis, os vínculos amorosos se tornam destrutivos, matando a alteridade em si mesmo e daquele que se ama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Praticamente todas as culturas desenvolveram a crença folclórica em demônios da noite. A ideia do sangue como fonte de energia, o qual evoca o precioso valor da vida, propiciou o desenvolvimento de histórias que tiveram na obra de *Drácula*, de Bram Stoker (1897) grande fonte de inspiração.

Pode-se apontar o cinema como o principal responsável pela disseminação do mito do vampiro no decorrer do século XX, perpetuando sua grande influência no século XXI nas suas mais variadas formas como: monstros, narcisistas, sádicos, transgressores das normas, hedonistas, masoquistas, aristocratas, personagens de comédias e seriados, rebeldes, demônios e, finalmente, heróis românticos que lembram príncipes encantados.

Associado inicialmente a um ser notívago, sugador de sangue, hipnótico, dotado do dom de se metamorfosear em animais geradores de medo ou asco, manipulador e sedutor, a imagem do vampiro passou por uma transformação que lhe trouxe ressignificações. Relegado ao noturno, aos poucos ele ganha força solar. O ser sombrio também passa a contemplar a luz, ou seja, o Bem e o Mal. Nesse processo, sua imagem adquire visibilidade à consciência e, portanto, emergem novas possibilidades de interpretação de suas histórias, símbolos e sentidos.

Faz-se necessário pontuar que, devido a sua alta gama de significações associativas, o vampiro pode ser interpretado sob diversas vertentes e campos de estudo. Em diferentes momentos, diferentes elementos são percebidos. Por isso, propõe-se a todos os pesquisadores interessados por esta figura mítica e lendária, que realizem leituras diversificadas a fim de tornarem seu conhecimento mais abrangente sobre o assunto. Afinal, cada aspecto do personagem e de suas histórias pode ser contemplado, analisado e estudado, visto que possuem múltiplas dimensões e símbolos.

Diante disso, não se pretendeu trazer neste estudo todas as interpretações possíveis, mas identificar e analisar sob o foco da Psicologia Analítica as transformações ocorridas na figura do vampiro e de seus relacionamentos amorosos em filmes norte-americanos e europeus produzidos no período de 1922 a 2012. Além disso, buscou-se refletir sobre as transformações ocorridas na masculinidade e no relacionamento amoroso na contemporaneidade.

Por meio das produções fílmicas analisadas, observa-se que diversos elementos foram acrescentados, enquanto outros se extinguiram ou passaram por readaptações. Das narrativas de ficção surgiram imagens que introduzem a rede simbólica outras formas de compreendê-lo. Ao analisar o vampiro, analisa-se uma parte constituinte de nós mesmos. À medida que esta pesquisa foi avançando, aspectos simbólicos dele foram sendo revelados e/ou complementados. Inicialmente inconsciente de sua origem, o vampiro se torna consciente e, como pode ser visto nos filmes, estabelecendo-se no cotidiano com um ego transformado.

Durante a trajetória do vampiro rumo à conquista de sua humanidade, ele foi corporificando atributos heroicos. Tais fatores não fizeram com que se dizimasse por completo do imaginário os aspectos sombrios que ainda geram terror no público. Contudo, trouxe, além de uma renovação da imagem do vampiro, a manutenção do fascínio dos espectadores pela sua figura. Fascínio este que ocorre igualmente pela alta concentração de energia psíquica, por encarnar temores de acordo com o momento sócio-histórico vivido ou ainda por espelhar ideias que permeiam a sociedade.

No seu processo de humanização, ficou mais clara a importância do vínculo afetivo que o vampiro foi estabelecendo com a mulher desejada e, mais adiante, amada. Por ela, ele passa a se guiar. Simbolicamente, temos o contato entre o masculino reprimido e a *anima*. Ao ser guiado pelo princípio feminino, sentimentos e emoções outrora sombrias tornam-se conscientes, podendo assim, serem integradas. Este fato possibilita a descoberta de motivações inconscientes que mantinham o vampiro em uma posição tão temerosa. Ele representava desejos que não morriam, mas que tampouco podiam ser vividos, e, por isso, seu efeito era tanto sedutor quanto paralisante. Ele é a carga erótica masculina reprimida pela sociedade patriarcal que prima pelo controle dos instintos. Foi renegado, então, por mostrar sem nenhuma culpa a vivência de sentimentos e desejos considerados inapropriados pela civilização. Exclusivamente nessa posição, o vampiro passou a ser aquele que suga a vitalidade, ou seja, a energia psíquica como resposta à repressão da carga erótica que quer ser inserida na consciência.

Na conciliação com sua *anima* pode ser observado que sua simbologia também contempla a atemporalidade e o transcendente, trazendo a possibilidade do amor sublime. Nesse sentido, a relação sexual passa a ter a conotação de união entre corpo e alma. Amor, erotismo, prazer e orgasmo geram a intimidade espiritual

tão almejada pelos seres humanos. Há entrega romântica na paixão. A possibilidade de união entre o profano e o sagrado cria em torno do vampiro uma atmosfera sensual e atraente.

Clinicamente, não é de surpreender que muitos homens procurem psicoterapia para solucionar questões que surgem quando encontram seu lado feminino. Neles, a incorporação do elemento feminino na personalidade e a conscientização de sua carga erótica viabilizam a constituição de relacionamentos menos projetivos. Com a masculinidade reforçada pelo feminino interior, eles podem desenvolver relações que os nutrirão e lhes propiciarão experiências mais harmônicas. Tal como ocorre com o vampiro que recupera sua humanidade, o componente erótico inserido no relacionamento tem uma força redentora, visto que gera capacidade de confiar no amor como um sentimento onde natureza e espírito estão unidos. Como resultado há uma disponibilidade para aceitar o outro, suportando possíveis adversidades e crises tanto pessoais quanto aquelas que a vida impuser.

A par disso, entende-se que a porção vampírica presente no homem amplia sua conotação, chamando a atenção para aspectos que, quando assimilados e conciliados com o ego, auxiliam no estabelecimento de relacionamentos a caminho da alteridade.

Antes de finalizar, assinala-se que um fenômeno cultural traz consigo inúmeras implicações e possibilidades interpretativas. Através da abordagem junguiana procurou-se, simultaneamente, dar uma visão crítica e sensibilizar o leitor quanto a detalhes de sua própria psique. Das múltiplas camadas de significados que a imagem do vampiro pode expressar, neste estudo buscou-se contemplar o que sua transformação evoca frente os relacionamentos amorosos vividos na atualidade e, conseqüentemente, no comportamento masculino.

Procurou-se enxergá-lo para além da moldura das ideias preconcebidas. A ideia foi entender como sua imagem se propaga e se faz presente de muitas formas. A *Saga Crepúsculo* (2008-2012) é, por exemplo, uma história classificada como juvenil, mas que não se restringe apenas ao jovem espectador. Restringi-la é um modo de desconsiderar possibilidades expressivas sobre nós mesmos. Ao superar preconceitos e limitações, elementos como símbolos, sentidos e significados existentes nos entremeios dos filmes analisados ficam mais evidentes à percepção.

Destaca-se que a compreensão referente à figura do vampiro não se limita às obras analisadas neste estudo; elas são apenas pontos de partida na compreensão de um fascinante fenômeno audiovisual e literário que, ao que tudo indica, ainda tem muitos conteúdos simbólicos a serem assimilados e conciliados pelo ego. Dessa maneira, outras pesquisas poderão ser realizadas, valendo-se para este fim, por exemplo, de outros filmes, obras e até mesmo fãs do personagem. Afinal, além das referidas películas de grande repercussão contempladas nesta investigação, outros estudos poderão revelar aspectos ainda ocultos no símbolo do vampiro. Mas, qual é a pressa para aqueles que têm toda a eternidade à disposição?

REFERÊNCIAS

- ALVES-MAZZOTTI, A. J. e GEWANDSZNAJDER, F. **O método nas ciências naturais e sociais**: pesquisa quantitativa e qualitativa. São Paulo: Pioneira, 1998.
- ARENDT, H. **Entre o Passado e o Futuro**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- AUERBACH, N. **Our vampires, ourselves**. Chicago/ Londres: The University of Chicago Press, 1995.
- BADDELEY, G. G. C. **Um Guia para a Cultura Dark**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- BALAZS, B. **Der sichtbare mensch, oder die Kultur des Films** [1924]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.
- BARDIN, L. **Análise de Conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, LDA, 2009.
- BARRAGAN, L.D. O papel da mulher na literatura infantil: ela menina, mãe e avó, 2001. In.: **Questões de gênero na literatura**. ST 54, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS. Disponível em:
<http://www.fazendogenero7.ufsc.br/Artigos/L/Luciana_Danelli_Barragan_54.pdf.2001>.
Acesso em: 21/08/2008.
- BARSALINI, G. Nosferatu: uma personagem romântica com elementos expressionistas. Intellectus. **Revista Acadêmica Digital das Faculdades UNOPEC**, Jaguariúna/SP, v. Ano 4, p.152-159, 2008.
- BAUMAN, Z. **Amor líquido** – sobre a fragilidade dos laços humanos. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BEEBE, J. The Anima Film. In: HEUCKE, C.; ALISTER, I. (Ed.). **Jung & Film**. Londres: Brunner- Routledge, 2001.
- BÉDIER, J. **O Romance de Tristão e Isolda**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- BELL, A. **Stephenie Meyer**: one of forbes most powerful women. Disponível em:
<<http://www.examiner.com/article/stephenie-meyer-one-of-forbes-most-powerful-women>> Acesso em:
10/08/2014.
- BÍBLIA. Português. **Bíblia de estudo**. Tradução de Gordon Chown. São Paulo: Vida, 1995.
- BIEDERMANN, H. **Dicionário Ilustrado de Símbolos**. Tradução de Glória Paschoal de Camargo. São Paulo: Melhoramentos, 1993.
- BITTENCOURT, R.N. O desafio de amar. **Rev. Filosofia, Ciência e Vida**, ed.83, São Paulo: Escala, 2013.

BIRGE, B. B. Bram Stoker's Dracula: The Quest for Female Potency in Transgressive Relationships. **Psychological Perspectives**. Los Angeles: Issue 29, 1994.

BORDWELL, David. "O cinema clássico hollywoodiano: Normas e princípios narrativos". In RAMOS, Fernão Pessoa (org). **Teoria contemporânea do cinema**, Vol. 2. São Paulo: Senac, 2005.

BOTTING, F. **Gothic**. London: Routledge, 1996.

BRANDÃO, J.S. **Mitologia grega**. Petrópolis, R.J.: Vozes, v. I, 2002.

BUNSON, M. **The Vampire Encyclopedia**. London:Thames & Hudson, 1993.

BÜTTNER, R. The role of sexuality in the british vampire films by hammer. Seminar work. Ed. Grin, 2004

BYINGTON, C. A. B. **Psicologia simbólica junguiana: uma viagem de humanização do cosmos em busca da iluminação**. São Paulo: Linear, 2008.

CAMPBELL, J. **As transformações do mito através do tempo**. São Paulo: Cultrix, 1992.

CANZONIERI, A. M. **Metodologia da pesquisa qualitativa na saúde**. Petrópolis: Vozes, 2010.

CAROTENUTO, A. **Eros e Pathos**. São Paulo: Paulus, 1994.

CARRASCO, G. **Edward Cullen: el nuevo concepto de vampiro**. 2010. Tese (Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada) – Facultat de Filosofia i Lletres - Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona

CARROL, L. **Crepúsculo: o despertar dos vampiros**. São Paulo: Livros Escala, 2010.

CARTER, M.L. **Dracula: the vampire and the critics**. Ann Arbor: UMI Press, 1988.

CATELLI, M.B. **Ética: encarando as oposições**. 2012. Monografia (Curso de formação de Analistas) - Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica – SBPA, São Paulo

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Costa e Silva, V. *et.al.* (Trad.) 23.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHILVERS, I. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2003.

CIRLOT, J. E. **Dicionário de Símbolos**. Barcelona: Labor, 2012.

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

CORSO, D.L.; CORSO, M. **Fadas no divã**: psicanálise nas histórias infantis. Porto Alegre: Artmed, 2006.

_____. **A psicanálise na terra do nunca**: ensaios sobre a fantasia. Porto Alegre: Penso, 2011.

COUTINHO, Laura Maria; MOELLMANN, Adriana. Vampiros em (super)visibilidade: um fenômeno cultural em ação. **Z Cultural**, [Rio de Janeiro], v. 6, n. 3, 2011. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/vampiros-em-supervisibilidade-um-phenomeno-cultural-em-acao-laura-maria-coutinho-adriana-moellmann/>>. Acesso em: 22 set. 2014.

CREED, B. **The monstrous-feminine**: film, feminism, psychoanalysis. London: Routledge, 1993.

CRESWELL, J.W. **Projeto de pesquisa**: métodos qualitativo, quantitativo e misto. [trad. Magda Lopes] Porto Alegre: Artmed, 2010.

DOUGHERTY, N. *Vampires, Eroticism and the lure of the unconscious*. In KITTELSON, Mary Lynn (Ed.). **The Soul Popular Culture**: Looking at Contemporary Heroes, Myths and Monsters. Illinois: Open Court, 1998.

DUNNE, C. **Carl Jung: curador ferido de almas**. Tradução de Eliana Rocha. 1.ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012.

DURKHEIM, É. **Da divisão do trabalho social**. São Paulo: Martins Fontes, [1893], 2004.

DYER, R. *Entertainment and utopia*. In: NICHOLS, B. (Ed.) **Movies and Methods**, vol. II. Berkeley, CA: University of Califórnia Press, 1985.

EDINGER, E.F. **Anatomia da psique**: o simbolismo alquímico na psicoterapia. São Paulo: Cultrix, 1990.

----- . **Ciência da alma**: uma perspectiva junguiana. São Paulo: Paulus, 2004.

EISLER, R. **O prazer sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

FARIA, D.L. **O pai possível**: conflitos da paternidade contemporânea. São Paulo: EDUC, 2003.

FERRAZ, T. **A literatura “fantástica” do século XIX e o nosso tempo**. Publicado em 20 abr. 2005. Disponível em: <<http://www.duplipensar.net/artigos/2005-Q2/literatura-fantasticaseculo-xix.html>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

GALAN, H.D.S. **Um estudo psicológico sobre o infarto do miocárdio em mulheres**. 2002. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica), Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

GAVAZZI I. **Il vampiresco: percorsi nel brutto**. Milano: Mimesis, 2012.

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

GIDDENS, A. **Transformações da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP, 1992.

GOLZ, P. A história cultural dos vampiros na literatura e no cinema. *In*: FERREIRA, Cid Vale (org). **Voivode**. Jundiaí: Editora Pandemonium, 2002.

GOMES, P.B.M.B. **Princesas: produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo**. 2000. Dissertação [Mestrado em Educação] – Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul - PPGEDU/UFRGS, Porto Alegre

GORDON, J. & HOLLINGER, V. **Blood Read: the vampire as metaphor in contemporary culture**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

GUIMARÃES, H.S. Princesas do Século XXI: a representação feminina no filme Shrek III. 2008. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/articles/8458/1/as-princesas-do-seculo-xxi-a-representacao-feminina-no-filme-shrek-iii-de-walt-disney/pagina1.html>> Acesso em: 20 ago 2008.

HANSON, R.; MENDIUNS, R. **O cérebro de Buda: neurociência prática para a felicidade**. Trad. de Bianca Albert. 1 ed. São Paulo: Alaúde Editorial, 2012.

HENDERSON, Joseph I. Os mitos antigos e o Homem moderno. *In*: JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, [1964], 2011.

HOLLIS, J. **A passagem do meio: da miséria ao significado da meia idade**. São Paulo: Paulus, 1995.

_____. **O projeto éden: a busca do outro mágico**. São Paulo: Paulus, 2002.

_____. **Sob a sombra de saturno: a ferida e a cura dos homens**. São Paulo: Paulus, 2008.

HOLTE, J. C. **The fantastic vampire: studies in the children of the night: selected essays from the eighteenth international conference on the fantastic in the arts**. Westport, CT e London: Greenwood Press, 1997.

HOPCKE, R. H. **Guia para a obra completa de C.G. Jung**. Trad. de Edgar Orth e Reinaldo Orth. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HUMPHREYS, J.P.C. **As imagens vampírescas: um estudo sobre a representatividade das narrativas de vampiro através das imagens no cinema**.

IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem. I Encontro Internacional de Estudos da Imagem. 07 a 10 de maio de 2013 – Londrina-PR

JUNG, C.G. **Símbolos da Transformação**. Petrópolis, R.J.: Vozes, [1912], 2011.

_____. **Tipos Psicológicos**. Petrópolis, R.J.: Vozes, [1921], 2011.

_____. **Energia psíquica**. Petrópolis, R.J.: Vozes, [1928], 2011.

_____. **Civilização em transição**. Trad. de Lúcia Mathilde Endlich Orth. 4.ed. Petrópolis, R.J.: Vozes, [1931], 2011.

_____. **Psicologia e Religião**. Petrópolis, R.J.: Vozes, [1938, 1940], 2011.

_____. **Interpretação psicológica do dogma da Trindade**. Petrópolis, R.J.: Vozes, [1942], 2011.

_____. **Psicologia e alquimia**. Petrópolis, R.J.: Vozes, [1944], 2011.

_____. **Estudos alquímicos**. Petrópolis, R.J.: Vozes, [1948], 2011.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, [1954], 2011.

_____. El matrimonio como relación psicológica. *In: Problemas psíquicos del mundo actual*. Tradução de M.Ignácio Purroy. Caracas: Monte Ávila, [1925], 1976.

_____. **Aion**: estudos sobre o simbolismo do Si-mesmo. Petrópolis: Vozes, [1951], 2003.

_____. **Psychological Reflections**. Princeton: Princeton University Press, 1973.

_____. **Cartas -1946-1955** .vol. 2. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. **Cartas - 1956-1961**. vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2003.

KARG, B. **O guia de vampiros para mulheres**: tudo o que você sempre quis saber sobre estes seres da noite. [trad. por Paula Pimenta]. Belo Horizonte: Gutenberg, 2009.

KAST, V. **A ansiedade e as formas de lidar com ela nos contos de fadas**. São Paulo: Paulus, 2006.

KAUFMANN, J-C. **Sociologie du couple**. Paris: PUF, 2003.

KILGOUR, M. **The rise of the gothic novel**. London: Routledge, 1995.

KOLTUV, B.B. **A tecelã**: ensaios sobre a Psicologia feminina extraídos dos diários de uma analista junguiana. São Paulo: Cutrix, 1997.

LECOUTEUX, C. **História dos vampiros**: autópsia de um mito. São Paulo: UNESP, 2005.

LE NGUYEN, C. **The twilight saga**: eclipse meet riley. London: Robinson Books, 2009.

LIMA FILHO, A.P. **O pai e a psique**. São Paulo: Paulus, 2002.

LINS, R.N. **O livro do amor**, v.1. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

LIRA, B. S. **Luz e sombra**: uma interpretação de suas significações imaginárias nas imagens do cinema expressionista alemão e do cinema noir americano. 2008. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

MACHADO, A. M e SCLiar, M. **Amor em texto, amor em contexto**: um diálogo entre escritores. Campinas, SP: Papirus 7 Mares, 2009.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política. Livro I, v. 1. Trad. de Reginaldo Sant'Anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, [1867], 2002.

MELTON, J. G. **O livro dos vampiros**: a enciclopédia dos mortos-vivos. São Paulo: M. Books, 2003.

MOLINEIRO, M. L. C. A. **Vocação: uma perspectiva junguiana**. A orientação vocacional na clínica junguiana. 2007. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica] – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo

MONTEIRO, D. M. R. (coord.). **Jung e o cinema**: psicologia analítica através de filmes. Curitiba: Juruá, 2012.

MORAES, N. M. **Envolvimento amoroso**: perigo no reino masculino! – Por que, segundo as mulheres, os homens se envolvem menos no amor? 1999. Tese [Doutorado em Psicologia Clínica] – Programa de Pós Graduação em Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MORAES, N. M, (et al). **É possível amar duas pessoas ao mesmo tempo?** : uma abordagem junguiana das questões amorosas pelo grupo Seja, PUC-SP. São Paulo: Musa Editora, 2005.

MOREIRA, F. N. N. **Vampiro: uma expressão simbólica da sombra**. 2001. Trabalho de Conclusão de Curso [Graduação em Psicologia] – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

MORETTI, F. **Signs, taken for wonders**: essays in the sociology of literary form. London: Verso, 1988.

MORIN, E. **Amor, poesia e sabedoria**. Trad. de Edgar de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

NEUMANN, E. **Psicologia profunda e nova ética**. São Paulo: Paulinas, 1991.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

OLIVEIRA, L. **Coisas de menina**: análise simbólica da personagem Buffy – a caça-vampiros. 2007. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica] – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

OLTRAMARI, L. C. Amor e conjugalidade na contemporaneidade: uma revisão de literatura. In: **Psicologia em Estudo**. Maringá, v. 14, n. 4, 2009. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S141373722009000400007&lng=pt&nrm=iso> Acesso em: 25 abr. 2014.

PARISI, S. **Separação amorosa e individuação feminina**: uma abordagem em grupo de mulheres no enfoque da psicologia analítica. 2009. Tese [Tese de Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano] – Universidade de São Paulo, São Paulo.

PENNA, E.M.D. **Um estudo sobre o método de investigação da psique na obra de C.G. Jung**. 2003. Dissertação [Mestrado em Psicologia Clínica] - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo

PEZZINI, F. e TINTORI, A. **The dark screen**: Il mito di Drácula sul grande e Piccolo schermo. Roma: Gargoule Books, 2008.

PIEDEDE, L. F. R. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. 2002. Dissertação (Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP), Campinas.

PIERI, P.F. **Dicionário junguiano**. Trad. de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 2002.

PIRIE, D. **A heritage of horror: the english gothic cinema 1946-1972**. London: Gordon Frasure, 1973.

PLATÃO. **Banquete**. Trad. de José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1999.

PUNTER, D. **The literature of terror: a history of gothic fiction from 1765 to the present day**. London: Longman, 1996, 2 ed.

RAMOS, D. G. **A psique do coração**: uma leitura analítica do seu simbolismo. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.

RAMOS, M. Novas parcerias, novos conflitos. In: **GOMES (Org.): Vínculos amorosos contemporâneos**: psicodinâmica das novas estruturas familiares. São Paulo: Callis, 2003. p. 57-75.

REIN-HAGEN, M. **Vampire: the masquerade**. 1991.

REMOND, R. **A história dos estados unidos**. Ed. Martins Fontes, 1989.

RIBEIRO, C. E. D. **Análise da cor no filme Drácula de Bram Stoker de Francis Ford Coppola**. FEBASP, 2003.

RIBEIRO, R.A.C. **Do vermelho-sangue ao rosa-choque**: o mito do vampiro e suas transformações no imaginário midiático do século XXI. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de set de 2009, p.1-15.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin W. e GASKELL George (Ed.) **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2002.

ROUGEMENT, D. **História do amor no ocidente**. São Paulo: Ediouro, [1939], 2003.

SABERHAGEN, F.T. **The dracula tape**. JSS Literary Products, 1975.

SANFORD, J.A. **Mal**: o lado sombrio da realidade. São Paulo: Paulus, 2004.

SANFORD, J.A. **Os parceiros invisíveis**: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós. São Paulo: Paulus, 2007.

SENF, C. A. Blood, eroticism and the vampire in twentieth-century popular literature. In: **The gothic world of Stephen king landscape of nightmares**. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Press, 1987. p.20-30.

SCHIESS, M. **Sobre o amor/ C.G. Jung**. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2005.

SILVA, A. M. **Contos clássicos de vampiros**. Tradução de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, 2010.

SILVA, E. R. **My honor as a gentleman**: masculinidades em Drácula (1897), de Bram Stoker. XXVII Simpósio Nacional de História: conhecimento histórico e diálogo social. Natal-RN. 22 a 26 de julho de 2013, p. 1-18.

SILVA, B. S. D. F; NASCIMENTO, C. M. F. U; SILVA, M. L. B. **Always and forever**: as histórias de amor entre homens e vampiros. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste/Goiânia- GO. 27 a 29 de maio de 2010.

SILVER, A. e URSINI, J. **The vampire film**. London: The Tantivy Press, South Brunswick e New York: A. S. Barnes, 1975.

SIMÕES JR., P. A. M. **O eterno retorno de nosferatu**. 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/simoes-pedro-o-eterno-retorno-de-nosferatu.pdf>>. Acesso em: out. 2013.

SKAL, D.J. **V is for Vampire: the a-z guide everything undead**. London: Robinson Books, 1996.

SOUZA, O. **Uma visita ao amor e à conjugalidade na época de Freud**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1994.

SOUZA, P.C. **O bem e o mal na correspondência de Carl Gustav Jung**. Curitiba, 2006. Monografia [Especialização em Psicologia Analítica]- Centro de Ciências Biomédicas e da Saúde. Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

SPENCE, L. **An Encyclopaedia of occultism**: a compendium of information on the occult sciences, occult personalities, psychic science, magic, demonology, spiritism and mysticism. Dover Publications, 2003.

Spiller, E. L. (M)other Dracula and its Adaptations. 2009. In: **An Online Feminist Journal**. Disponível em: <http://academinist.org/wp-content/uploads/2009/10/Mother_Spiller.pdf>. Acesso em: nov. 2014.

STEIN, M. Jung. **O mapa da alma**. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

STOKER, B. **Drácula**. Tradução de Theobaldo de Souza. Porto Alegre: L&PM, [1897], 2013.

TECCHIO, I. Vivendo na morte: a história dos vampiros e seu lugar na cultura popular. **Revista do Curso de Letras da UNIABEAU**. Nilópolis, v.4, n3, maio-agosto, 2013.

TORRIGO, M. **Vampiros: origens, lendas e mistérios**. São Paulo: Idéia e Ação, 2009.

VARGAS. *O masculino e o feminino na interação homem-mulher*. In: **Junguiana**. Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, São Paulo, v.4, p.117-126, 1986.

VARGAS. N.S. *Descasamento, casamento e a adolescência conjugal: a vivência dialética e criativa das polaridades através da conjugalidade*. In: **Junguiana**. Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, São Paulo, v.15, p.8-16, 1997.

VON FRANZ, M.L. **Caminho dos sonhos**. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. **A interpretação dos contos de fadas**. 6.ed. São Paulo: Paulus, 2007.

WHITMONT, E.C. **Retorno da deusa**. São Paulo: Summus, 1991.

_____. A evolução da sombra. In: **Ao encontro com da sombra: o potencial oculto do lado escuro da natureza humana**. Connie Zweig e Jeremiah Abrams (orgs). São Paulo: Cultrix, [1991], 2011, p. 36-42.

_____. **A busca do símbolo:** conceitos básicos de psicologia analítica. São Paulo: Cultrix, 2002.

WILBER, K. Assumindo responsabilidade pela própria sombra. In: **Ao encontro com da sombra:** o potencial oculto do lado escuro da natureza humana. Connie Zweig e Jeremiah Abrams (orgs). São Paulo: Cultrix, [1991], 2011, p. 298-304.

WILLIAMSON, M. **A sedução do vampiro: gênero, ficção e cultura de fãs de Bram Stoker a Buffy.** São Paulo: Madras, 2011.

WOOLGER, J.B.; WOOLGER, R.J. **A deusa interior:** um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

XAVIER, A.F. O arquétipo do bode expiatório: na aids e no bullying. In: **Arterapia: campos de atuação.** Angela Philippini (org). Rio de Janeiro: Wak Editora, 2012.

YARBRO, C. Q. **Hotel Transylvania.** New York: Warner Books, 1978.

FILMOGRAFIA

Nosferatu: uma sinfonia do horror. (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens), 1922, Prana-Film. Dir. Friedrich Wilhelm Murnau. (94 min.).

Dracula. (Dracula), 1931, Universal Studio. Dir. Charles Albert Tod Browning. (75 min.).

Horror of Drácula. (Horror of Dracula), 1958, Hammer Film Productions. Dir. Terence Fisher. (82 min.).

Nosferatu: o vampiro da noite. (Nosferatu: Phantom der Nacht), 1979, Société des Etablissements I. Gaumont & Werner Herzog Filmproduktion, Dir. Werner Herzog. (107 min.).

Drácula de Bram Stoker. (Bram Stoker's Dracula), 1992, Columbia Pictures. Dir. Francis Ford Coppola. (128 min.).

Crepúsculo. (Twilight), 2008, Summit Entertainment. Dir. Catherine Hardwicke. (122 min.).

Lua Nova. (New Moon), 2009, Temple Hill Entertainment. Dir. Chris Weitz. (130 min.).

Eclipse. (Eclipse), 2010, Temple Hill Entertainment. Dir. David Slade. (123 min.).

Amanhecer - Parte 1. (Breaking Dawn – Part 1), 2011, Temple Hill Entertainment. Dir. Bill Condon. (117 min.).

Amanhecer – Parte 2. (Breaking Dawn – Part 2), 2012, Temple Hill Entertainment. Dir. Bill Condon. (115 min.).