

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Literaturas e Culturas Modernas, Área de Especialização em Estudos Ingleses e Norte-Americanos, realizada sob a orientação científica de João Paulo Ascenso Pereira da Silva

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao Professor João Paulo Ascenso Pereira da Silva, pelo constante apoio e dedicação ao presente trabalho, pelos muitos empréstimos de bibliografia acerca das temáticas abordadas, pela revisão atenta dos capítulos e também pelas numerosas conversas sobre estes e os temas neles explorados (especialmente quanto à literatura romântica e gótica). Agradeço aos meus pais pelo pagamento de propinas e de outras despesas relativas à faculdade e pela sua ajuda com a revisão do trabalho. Agradeço também à minha avó materna pelo contributo no pagamento. Por último, agradeço a todos com os quais falei sobre a dissertação pelas palavras encorajadoras.

AS METAMORFOSES DO VAMPIRO: DO VAMPIRO NO FOLCLORE A *LORD RUTHVEN*

Rafael Peres Marques

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Inglesa, Romantismo, Literatura Gótica, Vampiros, John William Polidori (1795-1821)

A presente dissertação tem por objectivo um estudo do desenvolvimento do vampiro enquanto arquétipo literário romântico (sobretudo na literatura inglesa). Realizou-se inicialmente uma abordagem pouco exaustiva às representações desta criatura no âmbito folclórico, que mais adiante se revelou fundamental na análise do *corpus* textual escolhido. São seguidamente abordados e comentados textos setecentistas acerca dos vampiros, bem como das suas supostas aparições em diversas regiões europeias, textos que se revelariam decisivos para o desenvolvimento desta figura na literatura e imaginário europeus nos séculos XVIII e XIX. Concluídas estas secções iniciais, procedeu-se ao estudo de um vasto *corpus* literário, constituído sobretudo por poemas alusivos a vampiros ou criaturas similares. Somente uma destas obras foi analisada aprofundadamente: a narrativa fantástica intitulada *The Vampyre* (1819) de John William Polidori. Será através da análise dos textos escolhidos que se poderá cumprir a mais importante finalidade do trabalho: descobrir como os escritores românticos recriaram aquela que viria a figurar entre as mais celebradas figuras da ficção e imaginário fantásticos.

ABSTRACT

KEYWORDS: English Literature, Romanticism, Gothic Literature, Vampires, John William Polidori (1795-1821)

The present dissertation aims at an analysis of the development of the vampire as a literary and Romantic archetype (primarily in English literature). A fairly succinct approach was made to the various representations of this being in folklore, something which proved fundamental while analysing the literary *corpus*. Several eighteenth-century texts on vampires and their rumoured sightings in various European regions are here summarised and discussed, texts which would eventually prove essential for this creature's evolution within both eighteenth and nineteenth-century literatures and thought. Following the initial chapters is the analysis of a large *corpus*, which consists mostly of poems in regard to either a vampire or a similar being. One of these texts is analysed in depth, namely the

supernatural tale entitled *The Vampyre* (1819) by the writer John William Polidori. Thus, through an analysis of the texts, the chief objective of this dissertation shall be accomplished: that is, to discover how Romantic writers rewrote that which would become one of the most well-known creatures in fantastic fiction and culture.

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo I: Origens do Vampiro no Folclore	4
I.1: A Versatilidade do Vampiro	4
I.2: Vampirismo e Criaturas Vampíricas	7
Capítulo II: Do Mito Popular ao Assunto Académico	14
Capítulo III: Primeiras Representações Literárias do Vampiro.....	24
III.1: Primórdios da Literatura Gótica	24
III.2: O Vampiro na Poesia Alemã Setecentista	29
III.3: O Vampiro na Poesia Romântica Inglesa	34
Capítulo IV: <i>Lord Ruthven</i> : Precursor do Vampiro Moderno	42
IV.1: Polidori e a Génese de <i>The Vampyre</i>	42
IV.2: <i>Lord Ruthven</i> e o Vampirismo	47
IV.3: A Vampirização de Aubrey	56
IV.4: Recepção e Expansão de <i>The Vampyre</i> na Europa.....	62
Conclusão	67
Bibliografia.....	70
Apêndice 1: “Der Vampir” de Ossenfelder	i
Apêndice 2: Lenore de Gottfried August Bürger	ii

INTRODUÇÃO

O presente estudo visa estabelecer uma análise comparativa entre o vampiro como representado nos mitos europeus (especialmente na Europa de Leste, Central e balcânica), e o muito mais tardio vampiro literário, desenvolvido por alguns autores durante o período romântico, e prevaemente ainda no imaginário e indústrias de entretenimento actuais. Mas apesar de todos os elementos arquetípicos normalmente associados aos vampiros, poderemos observar através deste estudo que vários textos (poéticos, narrativos e até alguns não-literários) remodelaram esta criatura substancialmente, ao dar-lhe características e significados inovadores. É com vista a determinar essas inovações literárias que nos propusemos proceder ao estudo de vários textos centrados nesta personagem. Procuraremos confrontar o vampiro estritamente folclórico com as suas manifestações literárias.

Principiaremos justamente por uma abordagem panorâmica às muitas encarnações desta criatura nas narrativas folclóricas, sobretudo na tradição europeia (embora também consideremos algumas criaturas oriundas de regiões diferentes). Procuraremos primeiramente chegar a uma definição possível da palavra “vampiro” (recusando uma mera concepção simplista desta figura versátil). Na verdade, o vampiro trata-se claramente de uma entidade multifacetada, mesmo considerando somente as suas variantes tipicamente folclóricas, algumas das quais nomearemos ainda nesse capítulo. Outras temáticas associadas ao vampiro serão exploradas (entre elas a simbologia bíblica do sangue).

O segundo capítulo encontra-se associado ao primeiro, mas deixa a intemporalidade do anterior de modo a centrar-se no período e escritores setecentistas: vários autores deste período escreveram artigos, dissertações, panfletos e outras monografias acerca do vampiro e dos boatos relativos aos ataques vampíricos. Desta forma, enquanto o primeiro capítulo se refere a estas criaturas como se fossem verídicas (uma ideia que não tentaremos nem defender nem contestar nesta tese), o segundo coloca o foco no intenso debate epistemológico travado entre vários escritores de renome em torno destas. Muitos destes autores consideravam a crença nos vampiros uma superstição, e acabariam por desvalorizá-los como tal. Mas simultaneamente, o fascínio que os vampiros despertaram na imprensa ocidental propiciou o posterior desenvolvimento destes como motivo e personagem literários durante os séculos seguintes.

Será precisamente deste desenvolvimento do vampiro enquanto arquétipo literário que falaremos nos capítulos seguintes. Primeiramente, faremos uma breve abordagem aos

aspectos e primórdios da literatura gótica, dando particular ênfase aos primeiros romances góticos ingleses. O subcapítulo não incidirá sobre os vampiros literários, tratando-se basicamente de um prelúdio aos conteúdos tratados noutros subcapítulos (mais particularmente a narrativa que analisaremos no quarto capítulo). Entraremos seguidamente no domínio da poesia lírica: ao longo dos dois subcapítulos seguintes, serão apresentados alguns poemas centrados em entidades vampíricas, escritos por autores alemães e ingleses. Foram seleccionados poemas com base não apenas na qualidade estética ou na fama dos autores (quase todos poetas canónicos), mas também de acordo com um *corpus* literário proposto por James Twitchell, Melton e ainda outros críticos. As passagens dos poemas alemães serão dadas no Alemão (incluiremos em apêndice traduções inglesas).

E finalmente, avançaremos para o quarto e último capítulo, que incidirá particularmente sobre a narrativa *The Vampyre* (1819), habitualmente considerada o primeiro conto na ficção inglesa centrado num vampiro. Antes de principiarmos o comentário à narrativa, há que dar a conhecer o seu autor e as circunstâncias em que a história foi redigida. Assim, começaremos por apresentar o escritor e médico John Polidori (1795-1821), normalmente recordado como autor da narrativa supracitada e como médico e companheiro de Lord Byron (1788-1824). Serão destacados os mais significativos sucessos na existência do escritor, mas salientaremos em especial aqueles pertinentes à escrita e atribulado processo de publicação de *The Vampyre* (inicialmente atribuído a Byron). Faremos referências ao diário e ao romance do escritor partindo da edição da Carcanet, publicada em 2005, enquanto as referências ao texto em estudo se baseiam na sua primeira edição (disponibilizada *online*) e são seguidas do termo *Vampyre* e indicação de páginas em referência parentética.

Seguir-se-á, nos subcapítulos seguintes, a análise aprofundada da obra. Não seguiremos qualquer metodologia em particular ao longo da nossa interpretação, mas será dado especial destaque às duas personagens centrais do conto: Ruthven, o vampiro aristocrático e malicioso, e a vítima Aubrey, um jovem virtuoso e ingénuo. Ruthven diverge manifestamente do vampiro típico do folclore europeu em diferentes aspectos: este desloca-se livremente entre as vítimas das quais se alimenta, possui um temperamento austero e vingativo e propaga continuamente a miséria e o opróbrio. São estas apenas algumas diferenças que afastam Ruthven dos vampiros tradicionais e que estudaremos ao longo do presente trabalho. Falaremos igualmente da estranha e ambivalente relação existente entre Ruthven e Aubrey (diferente da mera ligação unilateral existente entre vítima

e predador) e também de algumas recriações da narrativa, nos planos literário, dramático e operático. Poderemos constatar no final que o vampiro sofreu metamorfoses significativas ao ser reinventado pelos escritores românticos, processo em que John Polidori teve um papel determinante na literatura gótica e fantástica.

I. Origens do Vampiro no Folclore

I.1. A Versatilidade do Vampiro

Muito antes de se tornar um arquétipo literário e cinematográfico, facilmente reconhecível à escala mundial, o vampiro pertencia originalmente ao imaginário colectivo dos mais diversos povos e culturas. É portanto complicado (porventura até impossível) encontrar uma só raiz do mito do vampiro atribuível às numerosas culturas em que se manifesta, algo de frequente com mitos e narrativas da tradição oral: basta pensar em contos de fadas. No entanto, podemos encontrar nos vampiros do folclore várias características que permaneceram em e marcaram representações mais actuais desta figura, desde a sua necessidade de consumir a energia vital de outros seres até ao seu carácter transgressivo. É neste sentido que importa realizar uma breve exposição de algumas das muitas variantes do vampiro no folclore. Apenas desta forma poderemos distinguir, nas obras literárias a analisar, entre o material estritamente folclórico e as adições propostas por sucessivos autores: distinguir os elementos colectivos dos individuais e artísticos.

Debrucemo-nos primeiramente sobre a questão fundamental: o que é um vampiro? Não obstante os lugares-comuns que hoje giram em torno desta criatura, parece-nos difícil encontrar para esta uma definição absoluta, capaz de englobar as suas copiosas manifestações no folclore e na arte. O vampiro é geralmente concebido como um ser humano retornado dos mortos (em vez de uma espécie diferente), cujo corpo ainda funcional lhe permite deslocar-se entre os vivos e exercer outras funções vitais. Porém, apesar de manter uma forma mais ou menos humana¹, vê-se forçado a alimentar-se de sangue dos da sua espécie, de modo a sustentar a sua imortalidade; tal particularidade assemelha-o aos animais hematófagos (ou seja, que se alimentam de sangue), tais como o morcego-vampiro e a sanguessuga, o que lhe confere um carácter animalesco. De referir também que este acto, geralmente designado “vampirismo”, conduz com frequência à morte da vítima, o que faz do vampiro um ser temido por aqueles que crêem na sua existência. Esta definição revela-se, no entanto, simplista e insuficiente para descrever o vampiro, na medida em que nem todas as suas variantes possuem estas características. Segundo explica Gordon Melton:

¹ A aparência humana é uma das características do vampiro que lhe permite ser visto pelos outros como um indivíduo vulgar (tal como constataremos na análise do nosso *corpus*).

A vampire is a reanimated corpse that rises from the grave to suck the blood of living people and [sic] thus retain a semblance of life. That description certainly fits Dracula, the most famous vampire, but it is only a starting point and quickly proves inadequate in approaching [sic] the realm of vampire folklore (Melton xx).

Nem todas as criaturas designadas “vampiros” são como Drácula, conhecido particularmente por prolongar a existência através do sangue das vítimas e pela sua quantidade vasta de poderes sobrenaturais. Em primeiro lugar, muitos dos normalmente considerados “vampiros” que apresentaremos de seguida não são mortos-vivos, sendo a sua componente vampírica característica da espécie e não algo adquirido após a morte. Alguns vampiros não se alimentam de sangue, consumindo as energias psíquicas ou emocionais das vítimas em lugar deste fluido². Podem também diferir no que toca à interacção com as suas presas, sendo que algumas variantes são mais subtis e rigorosas e outras mais selváticas. Também os seus aspectos físicos podem não corresponder aos humanos, e alguns possuem a habilidade de se transformarem em animais diversos. Todos estes factores contribuem para uma versatilidade que impossibilita uma fácil definição desta figura (fazendo desta um objecto de estudo particularmente interessante para diversas áreas). Consideremos a definição que Brian Frost encontrou para esta criatura:

[...] having reached the conclusion that an all-embracing definition of the vampire must concentrate on motivation rather than outward form, I have formulated one as follows: a vampire is fundamentally a parasitic force or being, malevolent and self-seeking by nature, whose paramount desire is to absorb the life-force or ingest the vital fluids of a living organism in order to sate its perverse hunger and perpetuate its unnatural existence (Frost 27).

O vampiro é indiscutivelmente um ser parasítico, sendo que se alimenta da energia vital de outros seres de modo a manter ou restabelecer a sua. Contudo, também a definição proposta por Brian Frost é limitativa, ao apresentar o vampiro como uma criatura necessariamente malévola. Contrariamente à sua representação habitual, o vampiro pode somente fazer aquilo que faz como meio de subsistência e não por perversidade. A concepção desta criatura como ser demoníaco poderá ser explicada não somente pela ameaça que representa para os humanos, mas também por ser uma figura herética, que contraria as leis naturais

² Basta pensar nos vampiros psíquicos ou magnéticos, que não exigem qualquer contacto físico para absorver a energia psíquica da vítima (bastando-lhes somente encontrarem-se próximos).

da Morte e se vê incapaz de encontrar um lugar no Céu. Esta imagem negativa do vampiro foi e continua a ser invertida na ficção de uma grande quantidade de autores, como conclui Carol A. Senf ao descrever os vampiros em obras do século XX: contrariamente aos vampiros do folclore e a vários dos primeiros literários, os vampiros das narrativas novecentistas são habitualmente física, moral e mesmo intelectualmente atraentes (revelando-se ocasionalmente pouco destruidores quando comparadas a personagens ainda vivas³). Surgem também alguns vampiros no papel de narrador:

Somewhat less appealing are the first-person accounts in “Conversion” (1976) and “The Bat is My Brother” [...] even here, seeing the events from the vampire’s point of view makes these twentieth-century vampires considerably more attractive than their merely bestial predecessors in folklore, who were victims of their uncontrollable hunger for human blood (Senf 7).

Estamos assim perante uma figura multifacetada. Devido às suas muitas metamorfoses ao longo dos tempos, tanto a nível do folclore como do da arte, o vampiro corresponde nos dias de hoje a um conceito de difícil definição, que resiste a concepções generalizadas, sendo porventura um dos mais versáteis monstros do imaginário popular. No entanto, não deixam de prevalecer algumas das suas variantes sobre as restantes, sendo um famoso exemplo o vampiro aristocrata e charmoso, popularizado em adaptações cinematográficas de *Dracula* por actores como Bela Lugosi (1931) e Frank Langella (1979) e ainda elemento arquetípico nas narrativas de vampiros⁴. O aspecto e comportamento hediondos atribuídos a muitos vampiros folclóricos é também frequentemente eliminado na adaptação dessa figura para o público infantil: consideremos como exemplos dessa adaptação recreativa Count von Count, da série infantil *Sesame Street*, conhecido essencialmente pela obsessão de contar (precisamente como sugere o trocadilho do seu nome); e Count Chocula, mascote dos cereais homónimos⁵. São somente alguns exemplos dos muitos vampiros que poderão comprovar a permanência desta figura na contemporaneidade.

³ Um dos exemplos utilizados por Senf é o de Drácula em *The Dracula Tape* (1975), o primeiro numa série de romances do autor norte-americano Fred Saberhagen, em que o famoso conde transilvano narra os acontecimentos de *Dracula* de Stoker segundo a sua perspectiva (Senf 6-7). Drácula nega ser o responsável pela morte de Lucy, atribuindo as culpas aos seus oponentes (Van Helsing e os seus aliados).

⁴ Para além de Drácula, um dos mais famosos aristocratas vampíricos da ficção do século XX é o Conde de Saint-Germain, o herói de uma série de romances e contos de Chelsea Quinn Yarbro, modelado no viajante e músico oitocentista francês Saint-Germain.

⁵ Note-se que essas duas personagens, enquanto *pastiche* de Drácula, poderão ter sido baseadas na imagem de Bela Lugosi (tanto devido à sua aparência como ao sotaque invulgar).

Não obstante as inúmeras transformações que o vampiro sofreu no âmbito literário e doutras artes, é importante lembrar que as origens desta criatura assentaram inicialmente no folclore; a partir deste modelo, este estabeleceu-se, mais tardiamente, como uma personagem literária e ainda cinematográfica largamente conhecida. O facto de o vampiro estar presente numa variedade de culturas, sob diversos nomes e formas, dificulta ou impossibilita uma definição completamente inclusiva; basta pensar nas diferenças entre a serpente-cobra *lamia*, da mitologia clássica, e o criptídeo latino-americano *chupacabra* (ambos criaturas de características vampíricas) para constataremos que o vampiro apresenta uma notável versatilidade. Enquanto personagem recorrente e renomada da ficção de horror, este surge geralmente como um indivíduo ressuscitado, sedento do sangue humano e também detentor de poderes sobrenaturais. Contudo, tal como poderemos concluir da descrição de algumas criaturas vampíricas, bem como da análise das obras do nosso *corpus*, os vários vampiros podem ser interligados pelo seu hábito predatório de se alimentarem da energia vital de outras criaturas. Deixamos a pergunta inicial em aberto por agora.

1.2. Vampirismo e Criaturas Vampíricas

Around the vampire have clustered the most sombre superstitions, for he is a thing which belongs to no world at all; he is not a demon, for the devils have a purely spiritual nature, they are beings without any body [...]

Neither may the vampire be called a ghost or phantom, strictly speaking, for an apparition is intangible (Summers 1-2).

Montague Summers (1880-1948), padre católico e académico, é um dos mais célebres eruditos do século XX nas áreas das crenças no sobrenatural e no oculto (*The History of Witchcraft*, 1926) e da literatura gótica (*The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel*, 1938). É igualmente reconhecido como um dos pioneiros desse século nos estudos de vampirologia, tendo escrito as obras *The Vampire: His Kith and Kin*⁶ (1928) e *The Vampire in Europe* (1929). Summers apresenta nestes volumes uma grande quantidade de narrativas, retiradas de um vasto espólio de documentos e relatos, sobre indivíduos vampíricos: pessoas cujos corpos permanecem incorruptos após a morte e que, em alguns casos, retornam à vida. Para além disso, dá-nos a conhecer o folclore relativo ao vampirismo de várias épocas e regiões, de modo a provar o seu carácter universal e intemporal.

⁶ Reimpresso pela Dover sob o título *Vampires and Vampirism* (2005) (citado na bibliografia).

É numa tentativa de definição inicial do vampiro que Montague Summers o distingue do demónio e do fantasma, na citação acima apresentada, em que aponta para a corporalidade desta criatura: efectivamente, ao contrário dos demónios, que têm a possibilidade de controlar um corpo alheio, mas não possuem um próprio (Summers 2), e dos fantasmas, que são normalmente descritos como intangíveis, o vampiro é um ser corpóreo, cuja fisionomia pode repelir ou atrair as vítimas. Em alguns casos, gera tanto repúdio como fascínio na sua vítima, como poderemos constatar mais adiante na análise de grande parte do nosso *corpus* literário. O vampiro do folclore, em grande parte das suas manifestações, é um ser cadavérico (embora mantenha uma réstia de vida), apresentando assim o aspecto decadente e fedor de um corpo em decomposição (Melton 19). Neste sentido, o vampiro é bastante semelhante a uma outra figura pertencente à categoria dos mortos-vivos: referimo-nos ao *zombie*, também este frequentemente representado como um ser hediondo e agressivo. Porém, como o define Markman Ellis (206), o *zombie* é um cadáver ressuscitado por magia negra, o que lhe permite recuperar as suas funções vitais, mas não a sua individualidade de outrora. Assim, contrariamente a muitas variantes do vampiro, o *zombie* não age por vontade própria e encontra-se submetido ao seu invocador⁷.

Podemos concluir que o *zombie*, embora tenha algumas características em comum com o vampiro (para além de ser também uma figura arquetípica do horror), não se enquadra exactamente nessa categoria. Uma classificação mais apropriada é *revenant*, palavra francesa e inglesa que designa aquele que regressou da morte⁸ (geralmente por ser incapaz de encontrar repouso entre os outros mortos). Contudo, há que ter em conta que o *revenant* é normalmente um fantasma, um espectro intangível e incorpóreo. Na medida em que não possui um corpo, este tipo de *revenant* é uma manifestação puramente espiritual do morto, pelo que não requer sangue nem carne humanos para sua subsistência, contrariamente aos vampiros e aos *zombies*. Pensemos por exemplo no pai de Hamlet (possivelmente um dos mais célebres fantasmas da literatura): embora queira que o sangue do seu irmão Claudius seja derramado, deseja-o apenas como vingança pela sua morte e pela usurpação do trono, uma vingança que permitirá à sua alma repousar em paz. Por outras palavras, deseja derramar sangue não de modo a sobreviver, mas de modo a poder morrer. De tudo isto é possí-

⁷ No capítulo de *The History of Gothic Fiction* (2000) sobre o *zombie* (205-44), Ellis reconhece nesta figura um símbolo representativo da escravatura e fundamenta a análise com numerosos livros e filmes.

⁸ Esta palavra deriva do francês *revenir* (retornar).

vel concluir que o fantasma (ou *revenant* incorpóreo) é um ser consideravelmente diferente do vampiro no que toca ao seu comportamento, como aliás o é o próprio *zombie*, embora os três se insiram na categoria dos *revenants* ou retornados da morte.

Apesar de nem o *zombie* nem o fantasma poderem ser correctamente classificados como vampiros, tal não significa que não possamos encará-los como criaturas vampíricas, ou seja, criaturas que possuem características mais frequentemente atribuídas ao vampiro. Os *zombies*, para além do seu aspecto cadavérico, são também conhecidos por contaminarem as vítimas com uma espécie de vírus que as torna igualmente em *zombies*, uma transformação que está na base das narrativas distópicas geralmente designadas de “apocalipse *zombie*”. Este tipo de contaminação é também uma das características mais comumente atribuídas ao vampiro (tanto no folclore como na ficção literária e fílmica) e um dos maiores perigos por ele representados⁹. E tal como o vampiro, o *zombie* é um ser transgressivo (embora geralmente submisso ao invocador), sendo que prefere alimentar-se da carne humana do que da animal. Também alguns fantasmas possuem uma característica claramente vampírica: Summers apresenta, entre numerosos exemplos, a tradição da tribo Awemba (Rodésia do Norte) de sacrificar gado e aves em homenagem a um falecido, a cujo espírito é oferecido o sangue do animal para beber (10). O autor refere também a cena necromântica presente no canto XI da *Odisseia*, na qual Ulisses, de modo a poder escutar as previsões de Tirésias, sacrifica um rebanho de ovelhas, cujo sangue atrai múltiplas almas, providas do submundo (15). Os espíritos são introduzidos nesta passagem:

Depois de com preces ter suplicado às raças dos mortos,
tomando as ovelhas, degolei-as por cima da vala,
e o negro sangue turvo correu; e vieram
do Érebo as almas dos mortos que partiram:
noivas e rapazes que nunca casaram e cansados anciãos;
virgens cujo coração conhecera um desgosto recente
e muitos, também, feridos por lanças de bronze,
varões tombados em combate, com armaduras ensanguentadas.
Todos vinham para a vala de todas as direcções,

⁹ O romance *I Am Legend* (1954), do autor americano Richard Matheson (1926-2013), uma das mais célebres narrativas de vampiro publicadas no século XX, apresenta-nos um cenário distópico semelhante ao do apocalipse *zombie*: com excepção do protagonista Robert Neville, toda a Humanidade foi infectada por um vírus bacteriano que a transforma em seres claramente vampíricos (Melton 455).

Com alarido sobrenatural; e o pálido terror me dominou¹⁰ (XI: vv 34-43).

Embora os mortos aqui apresentados não se tratem de vampiros, e sim de espectros provindos do submundo, o significado dado ao sangue é o mesmo que subjaz ao vampirismo: o sangue é aqui concebido como vitalidade, como uma força inigualável que energiza tanto o corpo como a alma dos vivos. É precisamente por esta razão que o sangue é desejado pelos mortos (tanto vampiros como fantasmas). De particular interesse nesta passagem é o facto de os vários espectros estarem desiludidos com as vidas que terminaram (“noivas e rapazes que nunca casaram [...] e muitos, também feridos por lanças”). Assim, o fascínio que têm pelo sangue do rebanho, expresso pelo “alarido sobrenatural” que assusta Ulisses, é possivelmente um desejo de obter uma nova vitalidade, que poderia compensar os infortúnios da existência anterior. Ulisses acaba por identificar Tirésias entre as diversas almas e por lhe permitir beber o sangue (Homero 183), que o torna capaz de transmitir as suas previsões (o poder pelo qual era conhecido enquanto vivo). De tudo isto podemos inferir que na *Odisseia* se encontra uma espécie de protótipo literário do vampirismo, embora de um teor bastante diferente do popularizado na literatura ao longo dos últimos dois séculos. Também na *Bíblia*, um texto ainda mais influente para a tradição ocidental do que a *Odisseia*, nos deparamos com a concepção do sangue como vitalidade ou vida; James B. Twitchell sumariza as ideias bíblicas referentes ao valor desta substância:

In both the Old and New Testaments, “the blood is life”¹¹ motif is repeated again and again, both as objective statement and psychological truth. [...]

Christ himself exhorts us to drink his blood as a way of sharing his power [...]

But this drinking of blood must not go unrestrained. For although we are told in Deuteronomy 12:23 that “the blood is the life”, we are also warned in that same verse not to become obsessed with it (Twitchell 13-14).

Encontramo-nos novamente perante a ideia de que o sangue é portador de vitalidade, tanto no sentido biológico como espiritual. É esta uma das ideias básicas que subjazem ao sacramento da Eucaristia, na qual o pão ou hóstia representa o corpo de Cristo, enquanto o vinho simboliza o seu sangue. Tal não significa, contudo, que a religião cristã defenda

¹⁰ Esta tradução do Grego é da autoria de Frederico Lourenço (2003).

¹¹ É desta célebre afirmação que provém o título do conto “For the Blood is the Life” (1905), da autoria do romancista e contista italo-americano Francis Marion Crawford (1854-1909), e já um clássico entre as narrativas de vampiro. Essas palavras são também pronunciadas pela personagem Renfield no capítulo XVIII de *Dracula* (206), numa tentativa de justificar a ingestão de insectos e as suas tendências assassinas.

o vampirismo: muito pelo contrário, ao conceber os vampiros como criaturas demoníacas, o Cristianismo enriqueceu o folclore relativo a esta criatura ao introduzir armas para combatê-la, sendo algumas das mais tradicionais a cruz, o incenso, a hóstia consagrada, a água benta e as preces (Bunson 48). Foi também numa tentativa de enfrentar a ameaça do vampiro (entre outras entidades associadas ao Diabo) que foi publicada, já nos finais do período medieval, a dissertação *Malleus Maleficarum*¹² (1486), pelos autores dominicanos alemães Heinrich Kramer (1430-1505) e Jakob Sprenger (1435-1495). Nesta obra, cujo valor foi reconhecido pelo Papa Inocêncio VIII, são apresentadas descrições de numerosos indivíduos considerados demoníacos, bem como os métodos utilizados para os destruir. Desta forma, tornou-se uma importante obra de referência para caçadores de bruxas e contribuiu para legitimar a Igreja como a defensora da Humanidade contra a ameaça vampírica, entre outras forças diabólicas. Já no século XVIII, outros escritores católicos viriam a recuperar o tema do vampiro, embora por vezes com um olhar céptico, característico do Iluminismo. Falaremos sobre alguns deles já no próximo capítulo.

Apesar de a Igreja Católica ter desempenhado um papel inegável no que se refere à popularização e reformulação do mito do vampirismo¹³, tal não significa que tenha sido a única agente na sua construção. Efectivamente, a crença no vampirismo é ancestral, sendo anterior ao Cristianismo e muito mais antiga que o próprio termo “vampiro”. Mitos associados a esta figura podem ser encontrados nas mais diversas civilizações, como por exemplo a egípcia, a chinesa, a grega, a babilónica e a assíria (Klinger xiv). No entanto, durante muito tempo e até meados do século XVIII, estas várias manifestações do vampiro revelaram uma forte heterogeneidade. Alguns exemplos poderão dar conta das similaridades e diferenças entre as numerosas criaturas vampíricas. Na Grécia Antiga, para além dos fantasmas homéricos já atrás discutidos, encontramos a *lamia*, por vezes também designada de *larva*. À semelhança de muitos dos vampiros mais actuais, as *lamiae* são criaturas predatórias, conhecidas por devorarem crianças e sugarem o seu sangue¹⁴. O seu nome é também atribuído às vampiras fêmeas (Twitchell 10), o que reflecte a similaridade existente entre estas e o monstro helénico. Lilith, dos mitos hebraicos, embora

¹² A obra é conhecida em Inglês pelo título *Witch Hammer* (Twitchell 15).

¹³ Para além de tudo aquilo que já apontamos, podemos considerar também a crença de que certos factores, como por exemplo uma vida dissoluta, o suicídio e a falta de baptismo, poderão ocasionar uma transformação póstuma em vampiro como uma forma de castigo (Bunson 20).

¹⁴ Este comportamento sanguinário é explicado pela seguinte lenda: Lamia, a rainha da Líbia, após os seus filhos serem mortos pela deusa Hera, começou a alimentar-se do sangue de crianças, estando impossibilitada de se vingar da deusa. O nome viria a ser atribuído a uma espécie de criatura cuja parte inferior do corpo se assemelha à de uma serpente (Melton 206).

presumidamente baseada no demónio nocturno Lilîtu por seu turno do imaginário babilónico (Summers 226), assemelha-se às *lamiae*, sendo também uma criatura sedutora, que faz das crianças a sua principal presa. Estas figuras podem ter sido inventadas de forma a assustar as crianças desregradas, para que elas obedecessem (Bunson 150).

Já dentro do imaginário medieval encontramos as *strigae*, nome derivado do termo latino *Strix* (coruja ou *screech owl*). A ligação entre as duas espécies não é exclusivamente linguística: tal como a coruja, a *striga* é noctívaga, pelo que procura e ataca as suas vítimas durante a noite (o que é geralmente o caso dos vampiros no folclore). Capazes de se transformarem em corujas e em corvos, as *strigae* voam de noite em busca de uma presa humana, da qual sugam o sangue. A sua associação ao vampiro está também patente na designação comumente dada aos vampiros na Roménia: *strigoi*. Também no folclore português encontramos uma variante da *striga*: a bruxa. Para além de conseguir transformar-se numa ave e de sugar o sangue humano (o que inclui o dos seus próprios filhos), a bruxa é conhecida por lançar contra as suas vítimas feitiços ou maldições, que podem ser diagnosticadas e eliminadas pelos designados “bruxos” (que são um equivalente português dos caçadores de vampiros). Apesar de vivermos numa época de notáveis progressos científicos, crenças na feitiçaria persistem ainda em certas comunidades. Florent Montclair sugere a seguinte explicação para a crença no vampiro e noutras produções do folclore:

Le vampire naît de la peur, et de la superstition, que sont universelles! Lamies, vampires et striges, sorciers et magiciennes, sont le produit d’une même pensée sur le monde. [...] Il traduit la peur de l’homme face aux forces incompréhensibles du monde, il incarne la mort s’attaquant à la sève de la vie: au sang (Montclair 16).

Por outras palavras, o vampiro, entre outras figuras do sobrenatural, é basicamente uma construção folclórica que resulta do medo e incompreensão face aos fenómenos inexplicáveis, como é o caso da morte. O vampiro não explica a morte, mas corresponde a um possível destino de um indivíduo após o seu falecimento. É este um destino positivo, visto que lhe confere uma segunda oportunidade de viver, mas é também negativo: ao ser reanimado como vampiro, o falecido é obrigado a beber sangue de outros seres humanos, começando por vezes pelos seus próprios familiares¹⁵. Tal comportamento leva-o a ser temido e repudiado pelos vivos que o rodeiam, o que lhe confere uma existência solitária.

¹⁵ Esta preferência do vampiro pelo sangue dos seus familiares é comum nos imaginários em várias regiões, como a Grécia e os países eslavos, e pode gerar famílias totalmente vampíricas (Bunson 89).

Certos vampiros são na verdade cadáveres possuídos e reanimados por demónios (tal é o caso do *vrykolakas* grego, do *chiang-shi*¹⁶ chinês e do *vetala*¹⁷ hindu), o que denigre mais a sua imagem. É neste sentido que o vampiro representa as incertezas perante a morte: tanto pode esta ser uma experiência fascinante como uma existência insignificante.

Antes de prosseguirmos, gostaríamos de apresentar uma última criatura frequentemente associada ao vampiro: o morcego-vampiro. Trata-se de um ser verdadeiro, dividido em três grupos ou espécies distintas. São estas o morcego-vampiro-comum (ou *Desmodus rotundus*), o morcego-vampiro de asas brancas (*Desmodus youngi*), e o morcego-vampiro de pernas peludas (*Diphylla ecaudata*), sendo os três mamíferos e pertencentes à subfamília *Desmodontinae*. Destacam-se das restantes espécies de morcegos por serem hematófagos, mas apenas o morcego-vampiro-comum constitui uma ameaça para os humanos, sendo que habita as zonas rurais da América Central e do Sul. Com efeito, embora se alimente do sangue de gado com maior frequência, também aprecia o sangue humano. Após encontrar uma presa a dormir, serve-se dos dentes incisivos para abrir uma ferida, da qual lambe o sangue que sai (ao invés de sugá-lo como os vampiros do folclore). Estes ataques podem ser particularmente perigosos não pela perda de sangue, mas pela possibilidade de infectarem a vítima com raiva¹⁸. Foi precisamente por estas razões que os exploradores europeus, ao descobrirem esta espécie na América, lhe chamaram “morcego-vampiro”.

¹⁶ Esta é a grafia utilizada por Bunson (46). No entanto, a forma romanizada do termo pode diferir de autor para autor. Por exemplo, Summers utiliza a grafia “Ch’ing Shih” (237).

¹⁷ O *vetala* ou *baital* é principalmente conhecido pela colectânea de histórias *Baital-Pachisi*, escritas originalmente em Sânscrito e adaptadas para versão inglesa por Richard Burton (1821-1890) sob o curioso título *Vikram and the Vampire or Tales of Hindu Devilry* (1870).

¹⁸ Para mais informações sobre as três espécies, leia-se o artigo da *Encyclopædia Britannica* sobre os morcegos-vampiros: www.britannica.com/animal/vampire-bat

II. Do Mito Popular ao Assunto Académico

Tal como afirmámos no primeiro capítulo, a crença nos vampiros e no vampirismo é algo de ancestral e universal, tendo integrado o imaginário popular dos mais diversos territórios e culturas, ao longo dos tempos (e perdurando actualmente em algumas partes do mundo). Tal não significa, contudo, que esta nunca tenha sido contemplada com ceticismo. Efectivamente, logo em meados do século XVIII, múltiplos filósofos, académicos, entre outros escritores de renome, analisaram e teorizaram esta criatura do folclore, geralmente numa tentativa de contestar a sua veracidade. Este projecto (bem como o olhar céptico a ele associado) adequavam-se ao espírito racionalista do século XVIII, frequentemente apelidado de “Século das Luzes”. Seguidores e defensores do movimento iluminista, estes autores procuraram verter alguma luz sobre a matéria, propondo diversas explicações ou significados para a crença nos vampiros, por muitos considerada uma superstição. O rigor característico destes estudos acabaria por legitimar o vampiro como assunto digno de atenção científica, retirando-o assim da esfera exclusiva do folclore, e abrindo caminho para o seu estatuto de personagem literária na Europa Ocidental.

Sendo que o vampiro já integrava o imaginário de diversas civilizações desde tempos imemoriais, então por que razão terá sido justamente no século XVIII que se verificou esta expansão da sua popularidade? Para além do já referido espírito crítico ou racionalista característico do Iluminismo, há que apontar também os numerosos relatos sobre supostas epidemias vampíricas que surgiram ao longo desta época, relativos a regiões como a Prússia Oriental, a Hungria, a Sérvia e a Silésia (Frayling 41). Estes relatos eram frequentemente assinados por personalidades de distinção, como por exemplo médicos, militares e eclesiásticos, o que aumentava a sua credibilidade. Numa época em que a imprensa desfrutava de uma crescente importância, estes casos acabavam por chegar aos periódicos, narrativas de viagem e outros volumes impressos no Ocidente, pelo que captavam a atenção de vários intelectuais e tornavam o vampiro num assunto cada vez mais envolto em controvérsia. Para além de produzirem fascínio naqueles para os quais o vampiro era novidade, estas narrativas eram encaradas como o resultado das superstições prevaletentes entre alguns povos, superstições estas que deveriam ser combatidas. Atentemos nas seguintes palavras de Markman Ellis:

Exploiting the gothic tone’s creative uncertainty, enveloped in gloom and obscurity, vampire texts stage battles between reason and superstition. To eighteenth-century ra-

tionalists as much as nineteenth-century folklorists, the vampire superstition required authentication or disavowal (Ellis 161).

Por outras palavras, os autores de textos sobre o vampiro não procuravam simplesmente expor crenças e eventos de um modo imparcial e jornalístico, mas marcavam firmemente a sua posição relativa à verosimilhança desta figura. A utilização do termo *gothic* no excerto supracitado é significativa, na medida em que este se refere ao que há de imoral e de irracional no mundo, malefícios que os defensores do Iluminismo pretendiam combater. O teor negativo do termo está bem expresso na definição que Fred Botting lhe confere, ao designá-lo como uma “writing of excess”¹⁹ que surgiu na “obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality” (Botting 1). É portanto neste sentido que o vampiro, entidade oriunda desta obscuridade, era considerado uma ameaça à Razão: uma superstição que deveria ser descredibilizada e derrubada de modo a permitir o triunfo daquela. É graças a este cientificismo setecentista (e de séculos posteriores) que conhecemos actualmente algumas potenciais explicações para a crença no vampirismo: o roubo de cadáveres para experiências médicas e dissecações, o enterro prematuro²⁰ e a existência de certas enfermidades como a anemia, a porfíria e a tuberculose (Twitchell 19). Factores como estes poderão explicar ainda a universalidade de algumas características vampíricas.

Terminadas estas considerações gerais, podemos passar agora aos estudos de caso. Um dos primeiros autores ocidentais setecentistas a tratar o tema do vampiro foi o viajante e botânico francês Joseph Pitton de Tournefort (1656-1708), cujo contributo para o campo da vampirologia se encontra registado na obra *Relation d'un Voyage du Levant* (1717). Publicada postumamente em dois volumes, esta narrativa baseia-se nas viagens do autor na região do Levante²¹ entre os anos de 1700 e 1702. Ao serviço do rei Luís XIV, o autor empreendeu esta viagem por motivos científicos: era seu objectivo conhecer e dar a conhecer a fauna, a flora, o comércio e povoações de uma grande variedade de lugares. No capítulo ou *lettre* III do primeiro volume, Tournefort relata um episódio decorrido na ilha

¹⁹ Voltaremos a esta designação no próximo capítulo (já no âmbito literário).

²⁰ Casos de enterro prematuro são apresentados por Montague Summers (34-48): estes resultavam frequentemente na asfixia do enterrado já dentro da sepultura, pelo que a decomposição do cadáver começava mais tarde do que era esperado, podendo assim dar a falsa impressão de que este se tornara vampiro.

²¹ O Levante, no seu sentido mais lato, correspondia à região constituída pelos vários países banhados pela parte leste do Mar Mediterrâneo, como a Grécia, Israel e a Síria.

grega de Mykonos: devido à suposta ressurreição de um habitante sob a forma de *vroucolacas* (também designado *vrykolakas* noutras fontes²²) e à propagação de boatos referentes a ataques nocturnos a este atribuídos, instala-se o pânico geral na comunidade, o que por sua vez leva os habitantes a desenterrar o corpo (nove dias após o enterro) para lhe arrancar e queimar o coração. Apesar destes procedimentos, relatos sobre os feitos do *vroucolacas* continuaram, deixando assim a população num constante frenesim. Tournefort, homem de ciência e pertencente a uma civilização onde não eram comuns as crenças nos vampiros, contempla a situação com cepticismo e desagrado, acabando por fazer o seguinte comentário:

Cependant je n'ai rien vu de si pitoyable que l'état où étoit cette Isle: tout le monde avoit l'imagination renversée: les gens du meilleur esprit paroissoient frapper comme les autres. C'étoit une veritable maladie du cerveau, aussi dangereuse que la manie & que la rage (Tournefort 133-34).

De seguida, o autor descreve a desordem resultante desta crença: com vista a evitarem um encontro com o *vroucolacas*, muitos habitantes abandonam as suas casas ou espalham água benta por estas e dentro da boca do cadáver (134-35). A situação termina com a queima do corpo²³ na ilha de Saint George, a 1 de Janeiro de 1731 (136), acto que coloca um fim definitivo às queixas sobre o cadáver. Apesar de a situação ter conferido a Tournefort material para a obra, este não deixa de lamentar o estado em que se encontra a civilização grega: “Après cela ne faut-il pas avouer que les Grecs d'aujourd'hui ne sont pas grands Grecs, & qu'il n'y a chez eux qu'ignorance & superstition?” (136). Apesar da quantidade de habitantes de Mykonos que afirmam a existência do *vroucolacas*, Tournefort contempla-o como uma mera superstição. É de particular interesse o facto de este reconhecer que a verdadeira epidemia é a superstição dos habitantes (“une veritable maladie du cerveau”), a sua crença numa criatura para além do racional, e não uma epidemia como as que encontraremos em narrativas posteriores (em que são apresentados casos de contaminação vampírica propriamente dita).

Tournefort não foi o primeiro autor a escrever sobre os *vroucolacas*. Efectivamente, já no século XVII, alguns escritores haviam apresentado esta figura, como por exemplo

²² Tal é o caso em Bunson (275-76) e em Melton (305-09).

²³ Summers reconhece-a como a forma mais eficaz de destruir o vampiro (206).

Leone Allacci (1586-1669) em *De Graecorum Hodie Quorundam Opinionibus*²⁴ (1645) e o missionário francês François Richard em *Relation de ce que s'est passé de plus remarquable à Santi-Erini Isle de l'Archipel* (1657)²⁵. Porém, enquanto Allacci e Richard consideraram o *vroucolacas* um ser verídico e controlado pelo Diabo (Summers 32), para Tournefort este não passava de uma superstição, do resultado da ignorância do povo de Mykonos. Assim, embora dedique apenas algumas páginas a este assunto, e não utilize o termo *vampire* (que só viria a ser popularizado mais tardiamente), Tournefort foi reconhecido como autoridade na matéria, tendo sido referido ou mesmo citado posteriormente por escritores mais célebres como Augustin Calmet, Robert Southey e Byron (cujos textos em questão iremos abordar mais adiante). Não é considerado um dos autores que mais popularizou o vampiro a nível internacional, tal como o seriam John Polidori e Bram Stoker já no século seguinte; contudo, destacou-se como um dos primeiros escritores do período iluminista a apresentar o vampiro como uma simples superstição²⁶ e ainda um dos que estabeleceu a ligação entre esta figura e o folclore grego (como o fariam alguns autores românticos).

No entanto, não foi a civilização grega a mais influente no que se refere à popularização do vampiro nos países ocidentais. Efectivamente, muitos dos mais célebres rumores sobre esta criatura surgiram noutros territórios, em particular na Europa Central, de Leste e Balcânica²⁷. Noticiados desde a segunda metade do século XVII e ao longo do seguinte, surtos de vampirismo terão tido lugar nestas três partes do Continente, nomeadamente na Ístria (1672), na Hungria (1725-1730), na Valáquia (1756) e na Rússia (1772), entre outras regiões. Em muitos destes territórios vigorava ainda um sistema feudal, que persistiria até ao século XIX (Hobsbawm 86). De referir ainda que uma grande parte destes era dominada pelo Sacro Império Romano-Germânico e, já mais tardiamente, pelos Impérios Austríaco e Austro-Húngaro. A todos estes factores geográficos e sociopolíticos juntou-se a crença no vampiro, que contribuiu para a homogeneização destes povos aos

²⁴ O título significa “Sobre Algumas Opiniões Gregas Actuais”.

²⁵ Uma outra obra, publicada no século XX, parcialmente dedicada a este tipo de vampiro, é *Modern Greek Folk Lore and Ancient Greek Religion* (1910) de John Cuthbert Lawson.

²⁶ A obra de Tournefort é a primeira referida na cronologia “Timeline of Vampire Literature”, que pode ser consultada em: <http://www.tiki-toki.com/timeline/entry/438730/Timeline-of-Vampire-Literature>

²⁷ Devido à vasta quantidade de países na Europa e às muitas transformações geopolíticas em alguns destes territórios ao longo da História, não existe nenhuma aceção nem fronteiras definitivas para estas partes do Continente, como afirma Hobsbawm relativamente à Europa Central (85). Florent Montclair indica a Bulgária e a Hungria como regiões da Europa Central (36), embora a primeira se situe claramente na Península Balcânica ou sudeste europeu, tal como outros países geralmente associados ao vampiro.

olhos dos ocidentais. Esta visão estereotípica era ainda acompanhada de um sentimento de superioridade, como explica Eric Hobsbawm (1917-2012):

However, there is a third variant of the concept of Central Europe or Mitteleuropa that is more dangerous than the nostalgia for the Habsburg Empire or some other middle bloc between Russia and Germany. It is the one that distinguishes between a superior ‘us’ and the inferior or even barbarous ‘them’ to the east and the south. [...] In both world wars and during the Cold War, it was chiefly used by the self-described ‘West’ to distinguish itself from the ‘East’ (Hobsbawm 88).

Este conceito de superioridade civilizacional pode também ser aplicado no contexto da controvérsia em torno do vampiro. Enquanto os povos ocidentais, como por exemplo a Grã-Bretanha e a França, se dedicavam a progressos científicos e humanísticos, perdurava ainda, em países como a Hungria e a Sérvia, a crença num ser da esfera do sobrenatural. A própria exumação e os métodos de destruição do vampiro eram considerados barbáricos e repugnantes, na medida em que se tratava de uma profanação dos cadáveres. Foi justamente este desgosto que levou a imperatriz Maria Teresa de Áustria (1717-1780) a introduzir, nos territórios onde governava, legislação que retirava aos párocos e a outras autoridades locais o direito de lidar com este tipo de questões²⁸, deixando-o nas mãos de oficiais do governo (Frayling 55). Tratava-se de uma forma de combater os estragos resultantes desta superstição. Tal como no relato de Tournefort, também aqui a actuação dos aldeões era vista como a verdadeira ameaça social, e não uma criatura cuja existência era muito contestada²⁹. No entanto, apesar de serem vistas como o produto de uma mera superstição, estas narrativas geraram um indubitável fascínio pelo vampiro na Europa, tendo uma em particular desfrutado de grande notoriedade.

Referimo-nos ao caso de Arnold Paul, discutido e difundido por vários intelectuais setecentistas após a sua divulgação pela imprensa ocidental. Apesar de se ter popularizado internacionalmente a partir de 1732, a história iniciou-se no ano de 1727, quando Paul retornou a Medvegia³⁰, na parte austríaca da Sérvia. De acordo com o testemunho apresentado pela população desta aldeia, Paul fora visitado e atacado por um vampiro em

²⁸ Os decretos foram lançados em 1755 e 1756 na sequência da epidemia na Silésia em 1755.

²⁹ O conto “The Fate of Madame Cabanel” (1880), de Eliza Lynn Linton (1822-1898), apresenta-nos como figura central Fanny Cabanel, uma senhora inglesa que é considerada uma vampira pelos habitantes de uma vila francesa, acabando por morrer nas mãos destes devido à sua superstição.

³⁰ Esta grafia é utilizada por Frayling (41) e por Melton (518).

Gossowa (situada algures na região turca do país). Isto acabaria por conduzir à sua transformação em vampiro, na sequência de um acidente fatal, e a múltiplas queixas relativas a ataques vampíricos. O pânico aumentou com a morte de quatro dos aldeões que haviam protestado. Com o objectivo de acabar com os ataques, os habitantes desenterraram o cadáver de Paul e descobriram que este permanecia incorrupto e que jorrava sangue, concluindo assim que este se tornara realmente um vampiro. Paul acabaria por ser atravessado por uma estaca, mutilado e queimado, bem como os quatro aldeões que este infectara e destruíra. Não obstante todas estas precauções contra os ataques vampíricos, uma nova epidemia teve início cerca de quatro anos mais tarde, supostamente devido à ingestão da carne de gado que Arnold Paul havia contaminado. Dezassete pessoas morreram com sintomas similares aos dos ataques vampíricos, o que causou novamente pânico generalizado na aldeia. Esta situação acabou por conduzir o imperador do Sacro Império (Karl VI) a enviar um oficial para investigar.

Johann Flückinger, o oficial seleccionado, era cirurgião militar, pelo que o objectivo do imperador ao enviá-lo seria obter fundamento científico para a existência da criatura que tanto aterrorizava os aldeões de Medvegia. Na sequência de uma investigação realizada por Flückinger e alguns assistentes, já nos finais de 1731, o cirurgião redigiu um relatório, no qual deu conta das suas pesquisas e descobertas acerca de Paul e dos vários cadáveres associados à epidemia na aldeia. Intitulado “Visum et Repertum” (Visto e Descoberto) e entregue ao imperador nos inícios do ano seguinte, o relatório apresenta descrições detalhadas dos diversos cadáveres³¹ e confirma a existência dos vampiros. Foi tanto este registo cuidado como o prestígio de Flückinger (e dos outros oficiais do Império que assinaram o relatório) que legitimaram a questão do vampirismo como digna de debate numa Europa mais “civilizada”. Efectivamente, o próprio relato viria a ser traduzido do Alemão original para outras línguas ou adaptado e difundido pela imprensa. A história de Paul e dos restantes vampiros de Medvegia foi recontada logo em 1732 em dois artigos do periódico holandês *Glaneur Hollandois*. Ainda no mesmo ano, vários periódicos ingleses publicaram esta história, entre os quais o *London Journal* (que era na época um dos mais famosos do país). No número de Março de 1732, o periódico apresentou uma tradução incompleta do relatório de Flückinger, que ilustramos agora com estas passagens:

³¹ Frayling transcreve algumas das descrições em tradução inglesa (21-22).

[...] the Inhabitants of the Place, after having consulted their *Hardnagi*, caused the Body of the said Arnold Paul to be taken up, 40 Days after he had been dead, and found the same to be fresh, and free from all manner of Corruption; that he bled at the Nose, Mouth, and Ears as pure and florid Blood as ever was seen [...]

As they observed from all these Circumstances, that he was a Vampyre, they according to Custom drove a Stake through his Heart at which he gave a horrid Groan, and lost a great deal of Blood. Afterwards they burnt his Body to Ashes that same day, and threw them into his Grave (*apud* Ellis 162-63)³².

Para além da quantidade de detalhes apresentados no relatório, também o prestígio do *London Journal*³³ constituiu um factor importante para a expansão da narrativa de Paul e do tema do vampirismo em geral a outros periódicos, como por exemplo *The Craftsman*, *The Gentleman's Magazine* e *Applebee's Journal*. Estes três periódicos da época (também eles londrinos) contribuíram para a popularização inicial do vampiro no mundo anglófono e participaram no debate internacional em torno desta figura³⁴. Foi todavia nas universidades alemãs que esta temática viria a receber uma maior atenção académica: efectivamente, algum tempo após a publicação do relatório de Johann Flückinger, uma grande quantidade de dissertações surgiu na Alemanha, muitas delas publicadas em Leipzig (que neste tempo era já um importante centro cultural, universitário e editorial). Duas das mais comumente referidas são a *Dissertatio Physica de Cadaveribus Sanguissugis* (1732) de Johann Christian Stock e *Dissertatio de Vampyris Serviensibus* (1733), de Johann Heinrich Zopfius e Francis van Dalen³⁵. Todas estas obras contribuíram para estabelecer o vampirismo como um assunto digno de atenção científica, ao invés de uma simples superstição sem seriedade.

Também na Itália este assunto desfrutou de alguma notoriedade, com a publicação da obra *Dissertazione sopra i Vampiri* (1774), da autoria do arcebispo Giosepe Davanzati (1665-1755). Este estudo, cujo manuscrito já circulava três décadas antes da publicação, é conhecido por ter introduzido a palavra *vampiro* na língua italiana e pela posição céptica

³² Segundo Martin Riccardo (x), entre outros autores, considera-se que a palavra “vampyre” terá sido introduzida no Inglês com a publicação deste artigo.

³³ O periódico constituía um notável meio de propaganda ao ministério de Sir Robert Walpole (1676-1745) (reconhecido como o primeiro primeiro-ministro da Grã-Bretanha).

³⁴ Apontemos, de entre os vários textos publicados nesta época sobre os vampiros, o artigo “Political Vampyres” (publicado em Maio de 1732 em *The Craftsman*), sátira política e social em que os políticos corruptos e outros opressores da sociedade são comparados aos vampiros (Frayling 51-52).

³⁵ Esta última dissertação é caracterizada pelo autor anónimo da narrativa de viagem “The Travels of Three English Gentlemen from Venice to Hamburgh”, publicado pela primeira vez no quarto volume da *Harleian Miscellany* (1745), como “extremely learned and curious” (*apud* Wilson 581).

do autor perante os relatos de vampirismo. Efectivamente, à semelhança de muitos outros autores, Davanzati refuta a existência do vampiro e classifica as suas aparições como nada mais do que um “paro [sic] effetto di Fantasia” (*apud* Summers 25). Tal como na narrativa de Tournefort, encontramos aqui a ideia de que é a crença nos vampiros que é o verdadeiro problema (e não os próprios vampiros e os seus poderes). Porém, apesar do prestígio desta obra e da posição clerical de Davanzati, não foi este nem nenhum dos académicos alemães quem se tornou o mais influente vampirólogo setecentista e o mais recordado pela posteridade: tal estatuto foi alcançado por Dom Augustin Calmet (1672-1757), clérigo da Ordem Beneditina e o mais famoso exegeta francês do século XVIII. Para além dos seus copiosos escritos sobre a Bíblia, Calmet também se destacou nos estudos de ocultismo.

Actualmente, Calmet é mais conhecido pela obra *Dissertations sur les Apparitions des Anges, des Démons et des Esprits et sur les Revenants et Vampires* (1746)³⁶. Tal como os já referidos estudos de Montague Summers, a *Dissertations* é uma compilação de escritos e relatos sobre diversas entidades do sobrenatural. Esta é constituída por dois volumes: enquanto o primeiro se ocupa de seres puramente espirituais (como por exemplo os demónios), o segundo centra-se naqueles corpóreos e retornados da morte (portanto o vampiro). E foi justamente este segundo volume que encontrou um lugar no que podemos considerar o cânone dos estudos de vampirologia. Para além de reunir uma vasta quantidade de textos sobre vampiros (entre os quais o relato de Tournefort e os artigos do *Glaneur Hollandois*), Calmet apresenta as suas próprias considerações quanto à veracidade dos relatos e à figura do vampiro em geral. Não descurando a sua profissão clerical, faz com frequência referências a ambos os Testamentos³⁷, sendo aliás a serviço da Igreja que produz esta dissertação, como o próprio dá a entender logo no prefácio ao segundo volume:

[...] je me saurai bon gré d’avoir approfondi une question, qui m’a paru importante par la Religion: car si le Retour des Vampires est réel il importe de le défendre & de le prouver; & s’il est illusoire, il est de conséquence pour l’intérêt de la Religion de détromper ceux qui le croient véritable & de détruire une erreur que peut avoir de très-dangereuses suites (Calmet x).

³⁶ O título integral da obra é *Dissertations sur les Apparitions des Anges, des Démons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie*. Referir-nos-emos de agora em diante a esta obra simplesmente pela palavra *Dissertations*.

³⁷ Tal é o caso do capítulo I, “La Résurrection d’un Mort est l’ouvrage de Dieu seul” (Calmet 1-6), no qual o autor refere as ressurreições de algumas personagens bíblicas como Jesus Cristo e Lázaro.

Nesta passagem, Calmet não só sublinha a relevância da questão para os interesses da religião (tendo em conta os problemas que representava para a teologia), como também considera a existência do vampiro algo ainda incerto, que por conseguinte deve ser ponderada seriamente. Esta imparcialidade opõe-se claramente à atitude de Tournefort e Davanzati (entre outros escritores da época), na medida em que para estes o vampiro não passava de uma mera superstição que não deveria ser ponderada seriamente. Este cepticismo levou alguns dos mais famosos intelectuais da França setecentista a criticarem a obra de Calmet: Louis de Jaucourt (1704-1779), na monumental *Encyclopédie* de Denis Diderot e d'Alembert³⁸, refere-se a *Dissertations* como “ouvrage absurde”, enquanto Voltaire (1694-1778), no seu *Dictionnaire Philosophique* (1764), não só lamenta que Calmet tenha dado continuidade ao assunto, como também critica toda a controvérsia em torno dos vampiros, na medida em que a considera indigna do século XVIII. Por outro lado, embora não encontre verdade nos vampiros do folclore, propõe a utilização da palavra *vampires* para uma outra ameaça, uma ameaça contemporânea e presente em civilizações mais avançadas:

C'est dans notre dix-huitième siècle qu'il y a eu des vampires! [...]

C'était en Pologne, en Hongrie, en Silésie, en Moravie, en Autriche, en Lorraine, que les morts faisaient cette bonne chère. On n'entendait point parler des vampires à Londres ni même à Paris. J'avoue que dans ces deux villes il y eut des agioteurs, des traitants, des gens d'affaires, qui sucèrent en plein jour le sang du peuple, mais ils n'étaient point morts, quoique corrompus (Voltaire 348-49).

Voltaire aponta depreciativamente alguns dos países em que haviam sido anunciados surtos de vampirismo e refere-se com ironia à alimentação dos vampiros, que considera apenas o produto de uma superstição. Todavia, afirma a existência de uma outra espécie de vampiro, ao utilizar a sucção do sangue como uma metáfora para as práticas desonestas de usuários e negociantes. Assim, contrariamente a Calmet e outros escritores posteriores, Voltaire não exerce aqui a função de antiquário ou historiador, mas decide adaptar a figura do vampiro a uma realidade que realmente lhe interessa: trata-se da corrupção económica, nomeadamente na França e na Inglaterra (para onde Voltaire fora exilado no ano de 1726). Estamos então perante uma utilização do vampiro já de certo modo alegórica, que permitiria a sua adaptação a realidades diversas e, consequentemente, a sua sobrevivência ao lon-

³⁸ Publicada originalmente em vinte e oito volumes (1751-72).

go dos tempos. Também Karl Marx (1818-1883) aplicou a figura como alegoria socioeconómica, em particular no décimo capítulo da primeira parte de *Das Kapital* (1867):

But capital has one single life impulse, the tendency to create value and surplus-value, to [...] absorb the greatest possible amount of surplus-labour.

Capital is dead labour that, vampire-like, only lives by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks³⁹ (Marx 161-62).

Não significa isto que o trabalho de historiadores como Calmet houvesse perdido a sua relevância: de facto, tal fora o êxito alcançado pela sua *Dissertations* no mercado, que Calmet reimprimiu a obra em 1749 e 1751. Foi ainda traduzida para Alemão em 1752, e para Inglês em 1759⁴⁰. Para além disto, à semelhança do relato de Tournefort, foi consultada e referida por alguns autores já no século XIX, tal como constataremos nos próximos capítulos. Todos estes factores demonstram a importância histórica da obra, para além de marcarem a grande contradição do período em discussão: ao mesmo tempo que persistia em negar a sua existência, o século XVIII abraçou os vampiros de uma forma que nenhum período o fizera e abriu-lhe o caminho para a literatura.

³⁹ A tradução inglesa aqui citada foi produzida por Samuel Moore e Edward Aveling.

⁴⁰ Esta obra viria ainda a ser publicada em Inglês em 1850 sob o título *The Phantom World*, na tradução do prolífero autor Henry Christmas (1811-1868).

III. Primeiras Representações Literárias do Vampiro

III.1. Primórdios da Literatura Gótica

No capítulo anterior, concluímos que, embora a figura do vampiro tenha sido repudiada e condenada por algumas das mais influentes personalidades da Europa setecentista, reduzida a uma superstição alimentada por mentes embrutecidas, foi justamente no século XVIII que esta se tornou pela primeira vez num importante fenómeno no mundo ocidental (bem como algumas das narrativas a ela associadas). Estando as suas propriedades básicas bem definidas em meados do século, o vampiro começou a libertar-se do campo limitativo do folclore e a ser utilizado como metáfora nos campos social e económico. Embora muito mais tarde do que a difusão da história de Paul pela imprensa ocidental na década de 1730, acabou também por alcançar os domínios da literatura, não só devido à grande popularidade dos relatos de vampirismo, como também graças ao movimento designado de revivalismo gótico.

Muito tempo antes de ser utilizado no léxico de artes como a arquitectura, a música e a literatura, o termo “gótico” referia-se inicialmente aos godos (*Goths* na língua inglesa), tribo germânica originária da Escandinávia, das margens do Báltico, um dos muitos povos responsáveis pela destruição do Império Romano; após alcançarem o território do Império em meados do século III d.C., os godos enfrentaram as legiões inimigas num longo conflito que conduziria ao saque de Roma de 410 e que culminaria na queda definitiva do Império Romano do Ocidente em 476. Apesar da divisão dos godos em ostrogodos e visigodos, e de estes serem somente dois entre os povos germânicos, a palavra “gótico” viria a englobar as restantes tribos que haviam triunfado sobre os romanos e dado início à Idade Média. O termo tornou-se ainda mais abrangente já na Idade Moderna: passava então a ser utilizado para designar tudo o que fosse medieval e era aplicado pejorativamente aos que haviam iniciado uma ruptura com os padrões socioculturais da Antiguidade Clássica (considerada superior à Idade Média)⁴¹. Esta concepção negativa perdurava ainda em meados do século XVIII: o universo medieval ou gótico era visto como uma ameaça ao projecto moralizante

⁴¹ O artista e biógrafo renascentista Giorgio Vasari (1511-1574), na memorável obra *Vite de Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori* (1550), contrasta a arquitectura medieval ou gótica com aquela característica do período clássico e do Renascimento (considerada muito mais harmoniosa).

do Iluminismo, e nesse sentido deveria ser deixado para trás⁴². No entanto, esta concepção do mundo medieval não era unânime, como explicam Punter e Byron:

[...] The Gothic is associated with the barbaric and uncivilized in order to define that which is other to the values of the civilized present. Alternatively, the Gothic is still associated with the primitive but this primitive has now become identified with the true, but lost, foundations of a culture (Punter and Byron 5).

Por outras palavras, a Idade Média era considerada uma época bárbara e concebida como oposta a um presente civilizado. No entanto, era-lhe também atribuída alguma grandeza, na medida em que correspondia ao berço das nações modernas da Europa, libertadas do Império Romano. Esta valorização do mundo medievo identificava-se com um orgulho nacionalista e terá encontrado a sua expressão artística no plano da arquitectura, do paisagismo e da literatura através do que é hoje designado de “revivalismo gótico”. Em que consiste este revivalismo? No caso da arquitectura, tratou-se de uma tentativa de ressurreição do estilo gótico, que floresceu em múltiplos países europeus entre os séculos XII e XVI (na Alta Idade Média). No Reino Unido dos séculos XVIII e XIX, foram construídas diversas estruturas seguindo o estilo gótico (em grande parte residências e igrejas) e deu-se uma reapreciação de velhos monumentos em ruínas, prova de um novo fascínio perante o passado e a arte medievais⁴³. O revivalismo gótico na literatura foi posterior ao da arquitectura, tendo apenas tido início já na segunda metade do século XVIII com a publicação de volumes em louvor da literatura medievo. Um dos mais famosos entre eles foi *Letters on Chivalry and Romance* (1762), na qual o bispo Richard Hurd (1720-1808) propõe uma revalorização dos ideais de cavalaria da literatura medieval.

Não muitos anos após a publicação de *Letters* e talvez por influência das mesmas, foi publicado aquele que seria lembrado na história da literatura britânica como o primeiro romance gótico: *The Castle of Otranto* (1764). A primeira edição deste romance, atribuída ao autor fictício Onuphrio Muralto, foi apresentada como uma tradução de um texto italiano de origens incertas, em parte para defender o autor legítimo de potenciais críticas

⁴² No seu *Dictionary of the English Language* (1755), Samuel Johnson (1709-1784) descreve o *Goth* como “one not civilised, one deficient in general knowledge” (Johnson *apud* Punter and Byron 4).

⁴³ Uma descrição minuciosa da arquitectura gótica medieval e do seu revivalismo nos séculos XVIII e XIX (algo não procurado nesta dissertação) é apresentada por David Punter e Byron (32-38).

negativas, mas também de modo a conferir ao romance algum exotismo⁴⁴. Já a segunda edição, publicada logo em Abril do ano seguinte, revelou ao público o verdadeiro autor: era Horace Walpole (1717-1797), prolífico homem de letras e membro do Parlamento, hoje lembrado pela sua extensa correspondência e como o introdutor de um novo género de narrativas, caracterizado pela presença do exótico e do sobrenatural, pelo sentimentalismo excessivo, pela exploração do lado negro da humanidade e pela atmosfera opressiva. Estes elementos viriam a marcar a sua presença numa grande quantidade de narrativas publicadas ao longo do século XVIII e seguintes. Walpole estava consciente de ter iniciado todo um novo género literário, como confessa no prefácio de 1765:

It was an attempt to blend the two kinds of romance [...]

The author of the following pages thought it possible to reconcile the two kinds. Desirous of leaving the powers of fancy at liberty to expatiate through the boundless realms of invention, and thence of creating more interesting situations, he wished to conduct the mortal agents in his drama according to the rules of probability.

(Walpole 9)

Walpole decidiu fundir o género do romance (*novel*), cuja popularidade aumentara substancialmente ao longo do século XVIII⁴⁵, com o do romance medieval ou de cavalaria (*romance*), procurando estabelecer algum equilíbrio entre os elementos fantásticos típicos do segundo e o realismo do primeiro. *The Castle of Otranto* está todavia repleto de acontecimentos e figuras que carecem de qualquer explicação racional e que, consequentemente, pertencem ao sobrenatural. É justamente o fantástico que particulariza uma grande quantidade de narrativas góticas posteriores (podendo estar presente em maior ou menor grau⁴⁶), o que denunciava já uma passagem do Iluminismo para a arte romântica. O termo “gothic” foi inicialmente aplicado por Walpole na segunda edição da obra como denominação para o romance, o qual passou a ser classificado como *gothic story*. Esta designação seria usada também em algumas obras posteriores, como por exemplo *The Old English Baron* (1778), de Clara Reeve (1729-1807), romance em que o recurso a elementos fantásticos é bastante mais subtil do que no romance de Walpole (embora igualmente decisivo para o desenrolar

⁴⁴ Esta fraude comercial e artística fora previamente utilizada pelos poetas James Macpherson (1736-1796) (conhecido como o verdadeiro autor dos célebres poemas atribuídos ao bardo Ossian) e Thomas Chatterton (1752-1770) (o criador da *persona* poética Thomas Rowley).

⁴⁵ Esta popularidade advinha da obra de romancistas como Samuel Richardson (1689-1761).

⁴⁶ De referir que nem todas as obras inseridas no cânone da ficção gótica possuem elementos sobrenaturais, como por exemplo *Caleb Williams* (1794), da autoria de William Godwin (1756-1836), narrativa que apresenta uma atmosfera opressiva que lhe confere o seu carácter gótico.

da acção). Os dois autores utilizaram o termo “gothic” como referente ao cenário medievo das suas narrativas⁴⁷, sendo que tal designação não se generalizara ainda à ficção de terror. O novo género continuaria a definir-se nas décadas seguintes.

Também na década de 1780 surgiram algumas narrativas hoje em dia consideradas importantes clássicos da literatura gótica⁴⁸. Porém, foi a década final do século XVIII que assistiu à massificação deste tipo de ficção nas letras inglesas, o que foi em parte resultado de um alargamento do público leitor ao longo do século (tanto masculino como feminino). Esta literatura sensacionalista e popular era conhecida nesta época por uma multiplicidade de nomes, alguns dos quais foram listados por Michael Gamer (87): “the terrorist school”, “modern romance”, “the trash of the Minerva Press” e “the German school”. Ann Radcliffe (1764-1823) atribuiu esta segunda designação a dois dos primeiros romances que escreveu, *A Sicilian Romance* (1790) e *The Romance of the Forest* (1791), que marcaram significativamente o desenvolvimento da literatura gótica. Radcliffe estava entre os mais populares escritores da Inglaterra da época⁴⁹, destacando-se principalmente com *The Mysteries of Udolpho* (1794). Este romance foi de uma considerável importância no desenvolvimento da narrativa gótica, tendo popularizado a fórmula da protagonista perseguida constantemente por forças para ela incompreensíveis e aterrorizantes. O terror era aliás um produto da ficção gótica bastante valorizado por Radcliffe, opinião que defendeu no diálogo póstumo “On the Supernatural in Poetry” (1826):

They must be men of very cold imaginations [...] with whom certainty is more terrible than surmise. Terror and horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life. The other contracts, freezes, and nearly annihilates them (Radcliffe 149).

Radcliffe não só considera o terror uma emoção positiva (porque produz no sujeito dúvidas benéficas para a imaginação), como também o distingue do horror, correspondente a uma certeza acompanhada de um sentimento de repulsa. As suas heroínas (como Emily St. Aubert de *Udolpho*) são conhecidas por interpretarem as imagens e sons aterrorizantes como manifestações de forças do sobrenatural, concepções reveladas erróneas

⁴⁷ A acção de *The Old English Baron* apresenta uma delimitação temporal mais definida do que a de *Castle of Otranto*: durante a menoridade e reinado de Henry VI de Inglaterra (1422-1461).

⁴⁸ Uma das mais conhecidas é *Vathek* (1786), escrito em Francês pelo autor e milionário William Beckford (1760-1844), mas publicado inicialmente em tradução inglesa.

⁴⁹ Nathan Drake (1766-1836), ensaísta contemporâneo de Radcliffe, no livro *Literary Hours* (1800), elogia a autora e chama-lhe “the Shakespeare of Romance Writers” (*apud Ellis* 11).

no final das narrativas, *topos* literário geralmente designado de “sobrenatural explicado”. Entretanto, um outro ramo da ficção gótica popularizar-se-ia ainda nesta década, atribuído à escola apelidada de “alemã” ou “do horror”. A sua obra quintessencial no contexto literário britânico foi indisputavelmente *The Monk* (1796): este romance, da autoria de Matthew Gregory Lewis (1775-1818), tornou-se principalmente conhecido pelas cenas grotescas, sexuais e violentas e pela explícita recusa de uma explicação racional para as ocorrências sobrenaturais, à semelhança de *The Castle of Otranto* e *Vathek*. Lewis terá ido beber aos romances sensacionalistas alemães em voga na época, como os *Schauerromane* e os *Räuberromane*, cuja fama na Alemanha é reforçada por Saul:

When they were not keeping abreast of the latest developments in cameralistic theory, then, people preferred to read, in private, the eighteenth-century analogue of the modern thriller, the Enlightenment Gothic novel (Saul 210).

A fama destas narrativas era fomentada, tanto no Reino Unido como na Alemanha, pelas chamadas *Leihbibliotheken* ou bibliotecas itinerantes. Estas desfrutaram de crescente relevância ao longo do século XVIII, particularmente devido à massificação dos hábitos de leitura⁵⁰. Porém, apesar de toda a fama de que gozava a literatura gótica, a sua recepção não era de todo homogénea: *The Monk* em particular foi alvo de uma intensa controvérsia, devido às suas representações de comportamentos libertinos e violentos. Coleridge (1772-1834), numa recensão deste romance impressa em *Critical Review*, embora reconhecendo algumas excelências na narrativa, caracteriza-a como “poison for youth and a provocative for the debauchee” (*apud* Ellis 110). Também William Wordsworth (1170-1850) mostrou o seu desagrado pelas narrativas sensacionalistas no famoso prefácio à segunda edição da colectânea poética *Lyrical Ballads* (1800):

The invaluable works of our elder writers, I had almost said the works of Shakespeare and Milton, are driven into neglect by frantic novels, sickly and stupid German Tragedies, and deluges of idle and extravagant stories in verse (Wordsworth 249).

No entanto, nem a recepção negativa nem a repetitiva utilização de determinados *topoi* colocaram um fim à literatura gótica: efectivamente, o gótico continuaria a manifestar-se numa grande quantidade de obras dos séculos XIX e XX, como por exemplo nas

⁵⁰ O mercado livreiro alemão expandiu-se entre 1740 e 1800 por cerca de 350% (Saul 208), provavelmente devido à crescente taxa de literacia nacional.

narrativas de Edgar Allen Poe (1809-1849), *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë (1818-1848), *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson (1850-1894), *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde (1854-1900) e ainda em algumas das obras do escritor norte-americano Stephen King, embora já sob formas consideravelmente diferentes daquelas do século XVIII. E enquanto espaço em que convergem o sobrenatural e o transgressivo, a ficção gótica não pôde deixar de se apropriar da temível figura do vampiro e de o transformar numa personagem literária, tal como poderemos concluir mais adiante.

III.2. O Vampiro na Poesia Alemã Setecentista

It is not surprising that the vampire theme found poetry a natural vehicle of expression. Poetry speaks with some facility to the intense passions and dark concerns that have been suppressed by conventional society. It relates the central human needs of love and community [...] with other key concerns of death and sexuality. The latter concerns, while just as important to human life, are often neglected and the emotions attached to them denied (Melton 528).

Efectivamente, a poesia constituiu, a partir de meados do século XVIII, um espaço de expressão artística e de transformação para a figura do vampiro. A transição do folclore para a literatura resultou tanto do deflagrar do seu interesse científico na Europa Ocidental (com a publicação e difusão da narrativa de Arnold Paul), como da gradual desvalorização deste por diversas personalidades e instituições. Apesar da popularidade das *Dissertations* de Calmet, o vampiro acabou por ser condenado ao estatuto de mera superstição pela imperatriz Maria Teresa de Áustria e pela Sorbonne (entre outras instituições de prestígio), afastando-se deste modo dos planos científico e filosófico e adaptando-se progressivamente à esfera literária. Começava então a tornar-se naquilo que Montclair designou por “motiv fantaisiste” (60), num *topos* da literatura fantástica. Porém, não devemos considerar o vampiro um simples motivo fantástico. Efectivamente, ao atentarmos nas palavras de Melton no texto supracitado, podemos ver que o vampiro encontrou expressão na poesia justamente graças à adequação desta a questões como a morte e a sexualidade, temáticas a que este se encontra associado, e que o impediram de se tornar na literatura um mero elemento decorativo.

Muitas décadas antes de o vampiro ser introduzido na prosa literária, foi publicado no jornal científico alemão *Der Naturforscher* aquele que é considerado o primeiro poema

focado nesta criatura, “Der Vampir” (1748) de Heinrich August Ossenfelder (1725-1801), poeta alemão lembrado hoje em dia particularmente por este poema. Este surgiu no número 48 do periódico juntamente com um artigo sobre o vampiro, possivelmente por influência da obra de Calmet (que fora publicada apenas dois anos antes) e por sugestão do editor Christlob Mylius (1722-1754). Embora ainda persistisse um interesse científico pela figura do vampiro, este começava finalmente a ser reconhecido como tema adequado à poesia, e não um simples mito a ser corroborado ou refutado. Este poema apresenta a componente sexual que viria a marcar presença em numerosos textos mais tardios focados nesta figura, pelo que nos parece pertinente situá-lo no início da tradição literária do vampiro. Optámos por apresenta-lo aqui integralmente:

Mein liebes Mägdchen glaubet	Und wenn du sanfte schlummerst
Beständig steif und feste,	Von deinen schönen Wangen
An die gegebenen Lehren	Den frischen Purpur saugen.
Der immer frommen Mutter;	Alsdenn wirst du erschrecken,
Als Völker an der Theyse	Wenn ich dich werde küssen
An tödtliche Vampiere	Und als ein Vampir küssen:
Heyduckisch feste glauben.	Wenn du dann recht erzitterst
Nun warte nur Christianchen,	Und matt in meine Arme,
Du willst mich gar nicht lieben;	Gleich einer Todten sinkest
Ich will mich an dir rächen,	Alsdenn will ich dich fragen,
Und heute in Tockayer	Sind meine Lehren besser,
Zu einem Vampir trinken.	Als deiner guten Mutter?
	(Ossenfelder <i>apud</i> Summers 274 ⁵¹)

Encontramos já neste poema os tradicionais arquétipos de vítima e agressor típicos das histórias de vampiros: a primeira é uma jovem devota e virtuosa (donde o nome *Christianchen*), que observa os ensinamentos da sua mãe e procura ficar à distância do agressor. No final da primeira parte do poema (11-12), este último anuncia que beberá vinho Tockayer à sua própria saúde, o que poderá tratar-se de um indício ou até mesmo de uma metáfora subtil para o consumo de sangue por que tanto anseia. Esta agressão não chega a ocorrer no decurso do poema e é apenas descrita na mente do vampiro ao longo dos versos seguintes, uma particularidade deste em relação a narrativas posteriores: ao invés

⁵¹ Uma tradução do poema para Inglês de Aloysius Gibson encontra-se nos anexos.

da adopção da perspectiva da vítima do ataque, aqui é a voz do próprio vampiro que ressoa, ao contrário do que veremos em grande parte das narrativas e poemas do século seguinte centradas nesta figura. O vampiro poderá ainda surgir aqui enquanto metáfora para a emancipação sexual, a libertação da *Mädchen* dos preceitos rigorosos de sua mãe, daí a questão que o vampiro lhe coloca já nos últimos dois versos: “Não são os meus ensinamentos melhores que aqueles da tua boa mãe?”. O vampiro é aqui mais do que um sugador do sangue humano: é também uma possível manifestação dos desejos humanos recônditos⁵².

Ao longo das décadas seguintes, o vampiro teve pouca repercussão na lírica alemã, tendo apenas retornado ao panorama literário alemão nos princípios do movimento artístico e contra-cultural denominado *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), nomeadamente naquela que se tornou numa das mais conhecidas e influentes *Schauerballaden* (baladas de horror) de sempre: *Lenore* (1774), impresso originalmente na revista *Göttinger Musenalmanach* e escrito pelo poeta Gottfried August Bürger (1747-1794). Segundo S. T. Joshi, Bürger terá sido inspirado pela velha balada inglesa “Sweet William’s Ghost”, reimpressa em *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) (Joshi 362), mas *Lenore* acabaria por alcançar uma fama muito maior, tendo sido objecto de várias traduções em Inglês nos finais do século⁵³. Deparamo-nos no início do poema com Lenore a lamentar a ausência e demora do esposo, Wilhelm, que terá sido morto nas Cruzadas. Este regressa numa noite num cavalo negro e convida Lenore a juntar-se-lhe para que se possam casar. Os amantes cavalgam juntos, percorrendo freneticamente um cenário tempestuoso e habitado por espectros. Com o amanhecer, Wilhelm revela a sua verdadeira forma:

Ha sieh! Ha sieh! im Augenblick,
Huhu! ein gräßlich Wunder!
Des Reiters Koller, Stück für Stück,
Fiel ab, wie mürber Zunder.
Zum Schädel, ohne Zopf und Schopf,
Zum nackten Schädel ward sein Kopf;
Sein Körper zum Gerippe,

⁵² Stefan Hock sublinhou esta vertente erótica do poema de Ossenfelder ao afirmar que este „den Blutdurst des Vampyrs mit perversen sexuellen Gelüsten ins Verbindung bringt” (66): associa a sede de sangue vampírica a desejos sexuais perversos.

⁵³ Summers (275-76) aponta os primeiros tradutores ingleses do poema, como William Taylor (1765-1836) (lembrado como tradutor e promotor da literatura alemã) e Sir Walter Scott (1771-1832).

Quer o cavaleiro aqui apresentado seja realmente Wilhelm (retornado dos mortos), ou uma entidade fantasmagórica sob a sua aparência, com a intenção de confundir Lenore, este consegue, inicialmente, imiscuir-se no mundo dos vivos sem mostrar a sua verdadeira forma. É neste sentido que podemos equipará-lo a alguns dos vampiros literários posteriores, entre os quais *Lord Ruthven* e *Carmilla*. Basta-nos contudo atentar nos versos supracitados para sabermos que o disfarce do cavaleiro é falível. Efectivamente, ao ser iluminado pelo Sol do amanhecer, este recupera a sua verdadeira forma, uma representação da Morte: um esqueleto com foice e ampulheta, já carente da sua velha humanidade⁵⁵. Muito embora Wilhelm dificilmente corresponda à noção que actualmente possuímos do vampiro (desde a aparência física à sua alimentação hematófaga), encontramos neste múltiplos traços vampíricos: a sua ressurreição, a actividade nocturna e a demanda daqueles que lhe eram próximos noutra existência. Tendo em conta a popularidade do poema já nos inícios do Romantismo em Inglaterra, *Lenore* poderá ter influenciado futuros autores e obras, como veremos já no próximo subcapítulo aquando do comentário a *Christabel*, de Samuel Coleridge.

Não obstante a sua popularidade internacional e a influência que teve em múltiplos autores posteriores, não foi *Lenore* o poema mais relevante para a legitimação desta figura enquanto personagem literária. Uma outra balada, publicada já nos finais do século XVIII, notabilizou-se pela representação inovadora que fez do vampiro: “*Die Braut von Korinth*” (1797) de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Este era já nessa época reconhecido como o mais célebre autor alemão e ainda introdutor do chamado Classicismo de Weimar, pelo que o poema conferiu ao vampiro toda uma nova fama e seriedade. A acção da balada baseia-se na narrativa da jovem Philinnon: na sequência da sua inexplicável ressurreição, Philinnon começa a revelar-se ao jovem Machates noite após noite até ser vista pelos pais, o que a conduz novamente à morte⁵⁶. Goethe reconheceu contornos vampíricos na narrativa, pelo que optou por utilizá-la como base para o seu poema, que acabaria por categorizar

⁵⁴ Uma tradução desta estrofe para Inglês de Gabriel Rossetti encontra-se nos anexos.

⁵⁵ Esta já tradicional vulnerabilidade do vampiro à luz do Sol seria posteriormente utilizada em filmes como *Nosferatu* (1922) e *Horror of Dracula* (1958).

⁵⁶ Esta história, relatada originalmente pelo escritor grego do século II d.C. Flégon de Trales, é apresentada com maior detalhe por Melton (305-06).

como “vampyrisches Gedicht” (*apud* Hock 56). Atentemos nas palavras dirigidas por Philinnon à sua mãe após esta a descobrir no quarto na companhia de Machates:

Aus dem Grabe werd ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermißte Gut,
Noch den schon verlornen Mann zu lieben
Und zu saugen seines Herzens Blut (Goethe vv 176-79)

From my grave to wander I am forc'd,
Still to seek The God's long-sever'd link,
Still to love the bridegroom I have lost,
And the life-blood of his heart to drink (*apud* Joshi 363⁵⁷)

Encontramos aqui uma vampira que procura mais do que sangue ou qualquer outro meio de sustentar a sua vitalidade: Philinnon regressa ao mundo dos mortais para reencontrar Machates, o homem que amara e com o qual fora proibida de casar devido à conversão da família ao Cristianismo. Consequentemente, a ressurreição vampírica é aqui concebida não tanto como uma maldição (como o é frequentemente no folclore) mas sobretudo como uma segunda existência, uma nova oportunidade para Philinnon alcançar o que não conseguira na primeira (nomeadamente uma união com Machates). Assim, a morte corresponde à libertação das restrições do mundo dos vivos e possibilita a consumação do casamento⁵⁸. Estamos perante uma vampira que desperta piedade, ao contrário de incontáveis representações desta criatura no folclore e ficção: embora seja encarada como uma entidade demoníaca, Philinnon ama como qualquer outra pessoa e deseja apenas juntar-se ao seu “vermißte Gut” (bem perdido) Machates, ao invés de escolher e aproximar-se de vítimas indiscriminadamente. Desta forma, podemos concluir que o poema “Die Braut von Korinth” corresponde a uma importante evolução do vampiro enquanto personagem literária, como já antes tinham sido os poemas de Ossenfelder e Bürger.

⁵⁷ Esta tradução inglesa é de Edgar Browning (de acordo com Joshi).

⁵⁸ O poema poderá ter inspirado Théophile Gautier (1811-1872) a escrever “La Morte Amoureuse” (1836), conto em que o clérigo Romualdo é seduzido pela vampira aristocrata Clarimonde e introduzido numa vida faustosa juntamente com esta. Clarimonde entrega-se ao clérigo somente após morrer e ressuscitar já como uma vampira.

III.3. O Vampiro na Poesia Romântica Inglesa

Antes de encontrar na prosa literária e no teatro um lugar de destaque, o vampiro tornou-se uma figura e temática explorada na poesia romântica, que floresceu na Inglaterra nos finais do século XVIII e primeiras décadas do XIX. Entre os poetas que exploraram esta figura encontram-se alguns daqueles que são hoje considerados parte integrante do cânone literário, como Coleridge e Southey, pelo que o Romantismo é considerado uma fase importante para o seu estabelecimento enquanto personagem e temática literárias, mesmo antes da publicação de *The Vampyre*. Este facto leva-nos a colocar a seguinte questão: porque é que o vampiro começou a destacar-se como figura literária somente a partir do Romantismo, se já antes se havia popularizado nos países onde o movimento começou? Uma diferença essencial entre o escritor neoclássico e o romântico poderá fornecer-nos a resposta: de acordo com Ronald Carter e John McRae (221), o escritor clássico procura aquilo que pode ser racionalmente compreendido, ao passo que o romântico é atraído pelo irracional e pelo sobrenatural⁵⁹. Não significa isto que os românticos utilizassem o vampiro como um mero elemento do sobrenatural, como um fim em si mesmo. Com efeito, como explica Twitchell, estes conferiram-lhe diversos significados:

Their overriding concern was psychological: how do people interact or how is it that lovers, or artists, or parents, or the insane, or just ordinary people trade energy with those they contact? The Romantics really did not care about vampires; in fact, they rarely if ever wrote about vampires as vampires; instead the vampire was the means to achieve various ends (Twitchell 38).

É justamente esta troca ou transferência de energia vital que subjaz a numerosas narrativas de vampiro (tanto em verso como em prosa), sem que ocorra necessariamente qualquer sucção de sangue nas mesmas. O próprio facto de alguns poetas terem utilizado esta criatura sem a nomearem parece suportar a afirmação de Twitchell, sendo que reconheceram nela possibilidades metafóricas que vão para além de uma simples identificação com o folclore. É o caso de um dos mais célebres poetas ingleses: Samuel Taylor Coleridge.

⁵⁹ Outras diferenças gerais entre a literatura do período neoclássico ou augustano e a romântica são explicitadas pelos dois autores, nomeadamente naquilo que se refere às suas visões antagónicas sobre a sociedade, as crianças e a linguagem poética (220-22).

dge, geralmente reconhecido como o introdutor do vampiro na poesia inglesa. O seu contributo para o desenvolvimento literário desta figura foi a sua célebre balada “Christabel” (1816), composta entre 1797 e 1800, mas publicada quase duas décadas mais tarde juntamente com “Kubla Khan: A Vision” e “The Pains of Sleep”⁶⁰. Embora não haja no poema qualquer referência explícita ao vampiro nem ocorra neste qualquer sucção de sangue, a sua poderosa imagética remete-nos para este mito, nomeadamente através da figura enigmática de Geraldine. À semelhança de Wilhelm na balada de Bürger, Geraldine revela-se à protagonista Christabel durante a noite e mostra-se inicialmente inocente, mas torna-se cada vez mais sombria à medida que a narrativa avança, impossibilitando assim as outras personagens de compreenderem a ameaça que representa.

Vários momentos na primeira das duas partes do poema sugerem que Geraldine corresponde a uma entidade demoníaca ou mesmo vampírica: ao alcançar o castelo onde vive Christabel, Geraldine desmaia, e a primeira ajuda-a a atravessar o umbral, passado o qual esta ganha forças novamente (vv 124-29); ao passarem perto da cadela de Leoline (o pai de Christabel), esta rosna durante o sono perante a aproximação de Geraldine (vv 140-43); as chamas da lareira são avivadas quando esta passa (vv 153-54); e esta enfraquece mais uma vez ao ver uma lâmpada presa por correntes de prata à figura de um anjo, um ícone religioso, no quarto de Christabel (vv 178-83)⁶¹. Porém, um outro momento da narrativa merece maior destaque: após ambas se deitarem juntas para dormir, Geraldine toma Christabel nos seus braços (vv 286-89) e parece absorver as suas energias durante a noite⁶². É através desta espécie de sucção vampírica que esta adquire novas forças, revelando ao despertar o oposto da languidez inicial:

Nay, fairer yet! and yet more fair!
For she belike hath drunken deep
Of all the blessedness of sleep!
And while she spake, her looks, her air

⁶⁰ A publicação tardia do poema resultou da incapacidade de Coleridge para concluí-lo e também da exclusão deste da segunda edição de *Lyrical Ballads*, por deliberação de Wordsworth, que tê-lo-á recusado devido às discrepâncias existentes entre este e os restantes poemas incluídos nesta antologia.

⁶¹ Twitchell (41) interpreta Geraldine como uma vampira e enumera outros eventos da balada que apontam para a sua natureza diabólica.

⁶² Tanto Nina Auerbach (49-50) como Twitchell (41) interpretam este abraço de Geraldine como uma perigosa tentativa de reclamar para si o lugar da já falecida mãe de Christabel, algo que Coleridge terá considerado ao assemelhar as duas protagonistas a “a mother with her child” (289) já na conclusão à primeira parte do poema. Encontramos esta transposição da autoridade maternal para o vampiro no poema de Ossensfelder (como constatámos no subcapítulo anterior).

Such gentle thankfulness declare,
That (so it seem'd) her girded vests
Grew tight beneath her heaving breasts (Coleridge 172: vv 362-68)

Estamos aqui perante uma inversão de papéis: após dormir com Christabel e absorver as suas forças, Geraldine parece adquirir uma nova vitalidade, perdendo a fragilidade que a caracterizava na primeira parte do poema e passando a apresentar um aspecto mais saudável e vivaz. Por sua vez, Christabel parece ter perdido a sua vitalidade ao longo da noite, tornando-se progressivamente mais impotente perante o feitiço de Geraldine e chegando mesmo a entrar num “dizzy trance” (v 577) no momento em que esta a contempla no salão de *Sir Leoline* (já nos finais da segunda parte do poema). Christabel encontra-se submissa ao encanto de Geraldine⁶³, sendo incapaz sequer de expressar por palavras a ameaça que esta representa. É por este motivo que este poema, no seu estado fragmentário, termina com o que parece ser a vitória de Geraldine: esta convence Leoline da sua inocência e encanta-o com os seus olhares sedutores, ao passo que Christabel nada pode fazer contra esta ameaça, porque não compreende as sensações que ela causa, nem tão pouco a sua identidade. O próprio leitor vê-se incapaz de compreender o perigo que Geraldine representa, tal como explica Markman Ellis:

Despite a few half-ordered premonitions, Christabel never comprehends the threat posed by her vampiric assailant, [...] and indeed, in the poem's half-finished state, the reader cannot fully comprehend her threat either. Instead the gothic tone envelopes the reader in a dark foreboding, catching at half-glimpsed terrors (Ellis 175).

O facto de Coleridge não ter concluído o poema acaba por envolver a figura de Geraldine em ainda mais mistério. Restam apenas vagos sinais relativos a uma possível entidade demoníaca ou vampírica de Geraldine, o tal “dark foreboding” de que nos fala Ellis, mas não sabemos se esta se trata realmente de uma vampira ou *lamia*, de uma bruxa ou de outra criatura. Alguns anos após Coleridge começar a trabalhar no seu poema, o poeta e erudito Robert Southey (1774-1843) introduziu na poesia inglesa uma vampira mais literal, nomeadamente no seu longo poema épico intitulado *Thalaba the Destroyer* (1801). Trata-se de um poema orientalista, sendo que Southey o compôs com base na

⁶³ Milan Jovanovic (66) interpreta a passagem em que Christabel e Geraldine cruzam o limiar do castelo de *Sir Leoline* como uma cena de casamento: enquanto noivo, Christabel transporta a noiva submissa Geraldine para a sua existência conjunta. Jovanovic reconhece também que se efectua no quarto de Christabel uma “ambiguous role reversal” (66) entre estas duas personagens.

mitologia islâmica, nele introduzindo uma miríade de criaturas angélicas e demónicas e de objectos mágicos. Thalaba, o protagonista da narrativa, parte numa jornada com vista a destruir o demónio Okba (donde o título do poema) para vingar a morte do seu pai Hodeirah e dos seus irmãos. Um dos vários demónios que confronta Thalaba na sua jornada é precisamente uma vampira: no oitavo dos doze cantos (*books*) que constituem este poema, esta possui o corpo de Oneiza, a falecida amada de Thalaba, e atormenta-o sob esta forma. O herói encontra a vampira pela última vez junto à sua sepultura, ao aproximar-se juntamente com o seu sogro Moath. Eis a descrição feita de Oneiza:

And in that hideous light
Oneiza stood before them. It was she –
Her very lineaments – and such as death
Had changed them, livid cheeks, and lips of blue;
But in her eyes there dwelt
Brightness more terrible
Than all the loathsomeness of death.
“Still art thou living, wretch?”
In hollow tones she cried to Thalaba;
“And must I nightly leave my grave
To tell thee, still in vain,
God hath abandon’d thee?” (Southey VIII, 76-77: vv 120-31)

Embora a descrição aqui apresentada difira parcialmente da tradicional representação da aparência do vampiro (no que toca à lividez do rosto), vemos que o cadáver de Oneiza ganhou novamente vida, bem patente no fulgor dos seus olhos. Para além disso, a sua essência demoníaca é também reflectida pelas suas palavras: esta tenta convencer Thalaba de que Deus o abandonou para que este desista da sua missão, tornando-o mais desanimado perante a morte da sua amada. Porém, Moath revela-se mais experiente do que o jovem, afirma-lhe que “This is not she!” (v 132) e incita-o a aniquilar o demónio com uma lança. No entanto, perante a hesitação de Thalaba, o próprio acaba por espetar a lança no corpo e expulsa o vampiro de dentro de Oneiza com sucesso (vv 146-49)⁶⁴. Podemos interpretar esta vampira como uma materialização do luto sentido por Thalaba, na medida em que, confrontado com a morte de Oneiza, este perde a determinação para

⁶⁴ Moath, pela sua idade avançada e conhecimentos sobre vampiros, assemelha-se aos caçadores de vampiros introduzidos em obras literárias posteriores, como o Professor Van Helsing em *Dracula*.

continuar a sua viagem e sente que Deus o abandonou (como lhe afirma a própria vampira). As palavras de encorajamento que Moath lhe dirige são deste modo um conselho para o herói: Thalaba deve tentar ultrapassar o sentimento de luto destruindo a vampira que tanto o atormenta, um acto que não realiza fisicamente, mas dentro da própria mente, ao prosseguir o seu caminho e missão após se separar de Moath. Assim, se optarmos por esta interpretação da figura da vampira, podemos concluir que se trata de um obstáculo inerente à própria mente do herói Thalaba⁶⁵.

Segue-se um outro poema inglês, menos célebre do que os já aqui apresentados, mas também conhecido como uma das primeiras representações do vampiro na literatura inglesa: trata-se de “The Vampyre” do poeta John Stagg (1770-1823). Esta balada foi primeiramente publicada em *The Minstrel of the North: Or, Cumbrian Legends* (1810), colectânea poética baseada em diversas lendas. Destaca-se por ter sido possivelmente o primeiro texto com este título (aproximadamente nove anos antes do conto de Polidori), por se tratar de uma representação do vampiro essencialmente retirada do folclore e ainda pela expressividade da sua linguagem. O poema é precedido de uma nota introdutória designada “Argument” (261-62), texto em que Stagg revela o seu conhecimento do mito do vampiro ao apresentar uma breve descrição do mesmo (sem contudo referir nenhuma fonte em particular)⁶⁶. Esta introdução acaba assim por servir de pano de fundo à acção do poema, na medida em que este espelha claramente os relatos do folclore.

Ao longo das primeiras seis quadras do poema, a personagem Gertrude observa que o marido Herman se encontra pálido e num estado debilitado e pede-lhe que revele o que o atormenta. Herman conta-lhe que é visitado todas as noites por um velho amigo, Sigismund, recentemente falecido. Este aproxima-se de Herman, deita-se ao seu lado e suga o seu sangue, deixando-o assim cada vez mais debilitado. Herman compreende que o seu fim está próximo e que ele próprio se transformará em vampiro após a sua morte. Por conseguinte, pede à mulher que atravessasse o seu corpo com um dardo quando estiver enterrado, para que esta não seja também atacada. Estamos aqui perante a já tradicional noção de que os vampiros procuram primeiramente os que lhe eram próximos ainda em vida (como por exemplo os seus parentes). Herman pede-lhe ainda que se esconda para não ser encontrada por Sigismund e que o ilumine com uma lanterna apenas quando este

⁶⁵ Kenneth Curry (160) considera que o interesse dos leitores recai não tanto sobre as próprias aventuras de Thalaba como sobre o seu desenvolvimento no decurso da narrativa.

⁶⁶ O autor parece distanciar-se do mito do vampiro ao afirmar que este provém de um relato “which prevailed in Hungary, and several parts of Germany, towards the beginning of the last century” (261).

terminar a sua refeição. Ao chegar a noite, Gertrude cumpre o último desejo do marido, e descobre as terríveis feições corrompidas de Sigismund:

Indignant roll'd his ireful eyes,
That gleam'd with wild horrific stare;
And fix'd a moment with surprise,
Beheld aghast th' enlight'ning glare.

His jaws cadaverous were besmear'd
With clotted carnage o'er and o'er,
And all his horrid whole appear'd
Distent, and fill'd with human gore! (Stagg 267: vv 121-28)

Estamos aqui perante um vampiro claramente modelado na sua versão folclórica, com uma aparência selvática e também tenebrosa, o seu corpo cadavérico e inchado devido à constante sucção de sangue. Toda esta descrição visa criar sentimentos de horror, à maneira das baladas góticas popularizadas na Inglaterra já nos fins do século XVIII⁶⁷. No final do poema parece realizar-se um regresso à ordem quotidiana: os corpos de Herman e Sigismund são exumados e atravessados com uma estaca (vv 137-48), deixando de constituir uma ameaça para os seus amigos (vv 151-52). A conclusão optimista deste poema contrasta com aquela de uma outra composição mais tardia e famosa: trata-se de *The Giaour* (1813), da autoria de George Gordon Byron. Nos seus tempos, Byron era uma das mais célebres personalidades e poetas europeus, fama que se ficaria a dever às suas chamadas *Oriental Tales*⁶⁸, longos poemas narrativos cuja trama se situa em cenários orientais (como é o caso de *Thalaba the Destroyer* de Southey). A popularidade destes poemas narrativos muito deveu precisamente aos cenários exóticos representados e ainda à aparente natureza confessional (Muir 11), factor que viria a estabelecer a imagem do chamado “herói byroniano”.

O termo *giaour* significa “infiel” e corresponde a um vocábulo turco insultuoso para aqueles que não são de religião islâmica, sendo utilizado no poema por um humilde pescador otomano em relação à figura titular da narrativa: à semelhança de outros heróis

⁶⁷ Ao apresentar esta descrição de Sigismund, John Stagg não utiliza apenas o material retirado do folclore, mas parece dar-lhe também elementos mais característicos das narrativas góticas.

⁶⁸ Peter Kitson (382) menciona duas designações diferentes: *Eastern Tales* e *Turkish Tales*.

byronianos, o *Giaour* é apresentado como uma figura alienada, que se encontra num estado de “perpetual exile” (Gelder 29), na medida em que não possui uma nacionalidade claramente definida. Eis que esta alienação do resto da Humanidade acaba por ser marcada por um crime seu em particular: após descobrir que a amada Leila, escrava grega, foi assassinada e lançada ao rio pelo seu mestre Hassan (por tê-lo traído juntamente com o *Giaour*), este apanha-o numa emboscada e mata-o. O pescador, cuja voz ouvimos ao longo de uma grande parte do poema, considera que quem cometeu o verdadeiro crime foi o próprio *Giaour*, pelo que prevê que este está condenado a tornar-se um vampiro ao morrer, o castigo pelos seus actos tirânicos enquanto vivo:

But first, on earth as vampire sent⁶⁹,
Thy corse shall from its tomb be rent:
Then ghastly haunt thy native place,
And suck the blood of all thy race;
There from thy daughter, sister, wife,
At midnight drain the stream of life;
Yet loathe the banquet which perforce
Must feed thy livid living corse: (Byron 170: vv 755-62)

Segundo Peter Thorslev, Byron terá recorrido à imagem do vampirismo de modo a atribuir ao poema alguma “local color” (*apud* Twitchell 75), embora, como já vimos, este mito esteja mais frequentemente associado à região da Europa Central do que ao Oriente. Concordamos com esta afirmação, mas consideramos que o mito é utilizado aqui como algo mais do que uma referência passageira a um imaginário distante: tal como os vampiros do folclore, também o *Giaour* deste poema sofre uma espécie de morte espiritual, ao assassinar Hassan. Não só não consegue salvar a mulher que amava, como também acaba por sentir-se arrependido pelo seu crime vingativo, pelo que a transformação em vampiro a que o pescador o condena inicia-se mesmo antes da sua morte. O vampirismo é, por conseguinte, uma espécie de metáfora para os remorsos que este sente após cometer o crime. Este vê-se incapaz de se libertar dos remorsos mesmo no final do poema, quando ingressa num mosteiro e relata a sua história a um monge. Encontramo-nos assim

⁶⁹ Byron, tal como em várias outras passagens do poema, atribui a este verso uma breve nota na qual refere algumas denominações sinónimas do termo *vampire* e aponta Tournefort como uma autoridade no assunto, cujo relato poderá ter lido nas notas de *Thalaba*.

perante um homem que, tal como o vampiro do folclore (que Byron terá conhecido durante o seu *Grand Tour* europeu), constitui uma ameaça à ordem social e familiar; o seu conflito com Hassan pode ser concebido como uma sinédoque para a guerra entre os gregos e turcos, pelo que se trata de um vampiro rebelde e guerreiro.

São estes alguns dos mais famosos poemas ingleses oitocentistas que abordaram, quer explícita quer implicitamente, o motivo do vampiro, geralmente com vista a explorar uma temática para além do próprio sobrenatural. John Stagg em particular parece ter procurado uma representação essencialmente folclórica desta criatura (mas uma análise mais aprofundada do seu poema poderia porventura conduzir-nos a novas conclusões); já Coleridge e Southey, por exemplo, revelaram interesse em explorar as emoções humanas. O seu principal objectivo ao utilizar o vampiro era, segundo Twitchell, “explain aspects of interpersonal relations” (ix). Embora ao longo dos tempos o vampiro se tenha transformado num *cliché*, surgiram ainda no século XIX outros poemas centrados nesta figura: um dos mais prestigiados poetas ingleses românticos, John Keats (1795-1821), escreveu “La Belle Dame sans Merci” (1819) e “Lamia” (1820). Em nenhum dos textos se encontra explícita a figura do vampiro; contudo, Twitchell encontra contornos vampíricos em ambos e estuda-os nessa perspectiva (48-58). Nos finais do século XIX, surgiu o poema “The Vampire” (1897) (no mesmo ano que *Dracula*), da autoria de Rudyard Kipling (1865-1936)⁷⁰. Seria contudo na narrativa em prosa que esta personagem folclórica teve maior alcance, como poderemos concluir no próximo capítulo.

⁷⁰ Muitos outros poemas centrados no vampiro são listados por Bunson (209).

IV. Lord Ruthven: Precursor do Vampiro Moderno

Como pudemos constatar ao longo das páginas anteriores, vários poetas ingleses encontraram no vampiro um elemento poético frutuoso desde os primórdios da literatura romântica: escritores como Robert Southey e Byron apropriaram-se desta figura do folclore, conferindo-lhe diversas funções e significados com vista a adequá-lo às ideias exploradas nos seus poemas. Porém, a introdução do vampiro na ficção inglesa revelou-se um pouco mais tardia; embora as histórias de horror gozassem de grande popularidade já desde os finais do século XVIII e a mantivessem ainda nos princípios do seguinte, aquela que é reconhecida como a primeira obra inglesa de ficção centrada num vampiro foi publicada inicialmente em 1819: *The Vampyre*. Não obstante a relativa brevidade do conto e ainda o facto de John Polidori não se encontrar entre os mais prestigiados escritores do período romântico, *The Vampyre* foi decisivo para a evolução literária do vampiro e deixou-nos um protótipo desta criatura para a posteridade, consideravelmente diferente das representações mais tradicionais no folclore europeu. Antes de nos entregarmos à análise do conto, debrucemo-nos primeiramente sobre o autor e a génese do texto.

IV.1. Polidori e a Génese de *The Vampyre*

John William Polidori nasceu em Londres a 7 de Setembro de 1795, filho primogénito do escritor toscano Gaetano Polidori (1764-1853)⁷¹ e da governanta inglesa Anna Maria Pierce (sendo assim considerado anglo-italiano). Frequentou a instituição católica Ampleforth College (Yorkshire) e, a partir de 1810, estudou Medicina na Universidade de Edimburgo. Polidori completou os seus estudos no ano de 1815, com apenas dezanove anos de idade, com a sua dissertação sobre o sonambulismo e possíveis modos de tratamento (redigida originalmente em Latim⁷²). Após receber o seu grau académico em Medicina, Polidori foi recomendado pelo médico Henry Halford (1766-1844) a Byron, que, na sequência do seu divórcio de Anne Isabella Milbanke (1792-1860), optou por deixar a Inglaterra. Tal como já apontámos, Byron era nessa época o poeta mais famoso entre os

⁷¹ Gaetano Polidori notabilizou-se enquanto secretário do dramaturgo italiano Vittorio Alfieri (1749-1803) (entre os anos de 1785 e 1789) e também enquanto tradutor de clássicos literários ingleses.

⁷² A dissertação intitula-se *Disputatio Medica Inauguralis, Quaedam De Morbo, Oneirodynia Dicto, Complectens*, e algumas passagens exemplificativas são apresentadas na edição seleccionada das obras de Polidori (25-30) (sem indicação de tradutor).

vivos, pelo que Polidori, que revelava ambições literárias, terá certamente encarado com entusiasmo a possibilidade de viajar pela Europa na sua companhia.

Byron aprovou a proposta de Halford. Concluídos os preparativos para a viagem, o poeta e o jovem médico partiram para França na manhã de 26 de Abril de 1816 (acompanhados por três criados), país onde viajaram durante algum tempo antes de prosseguirem para a Suíça. Essa não era a primeira grande viagem de Byron, que viajara extensivamente entre 1809 e 1811 no contexto do *Grand Tour*⁷³, mas Polidori não havia realizado o seu (afinal, terminara os seus estudos apenas no ano anterior). Consequentemente, a viagem com Byron representou para si uma nova e importante etapa na sua vida e carreira (tanto médica como literária). Uma grande parte deste percurso foi descrita no diário que o escritor manteve desde a partida de Inglaterra até ao final de 1816, encomendado a Polidori pelo editor John Murray (1778-1843), possivelmente com vista a documentar a vida de Byron durante a sua estada no Continente⁷⁴. Para além das frequentes descrições de populações e paisagens que encontrou na sua viagem, Polidori revela ocasionalmente um certo complexo de inferioridade e inveja face à presença dominante de Byron. Consideremos a título de exemplo as seguintes passagens do diário:

There were two authors; one, the most distinguished of his age [*Lord Byron*]; another, whose name is rising rapidly [*Hobhouse?*]; (and a third, ambitious for literary distinction) [...] We then returned home, where, having delivered my play⁷⁵ into their hands, I had to hear it laughed at (Polidori 166) [25 April].

Introduced to a room where about 8 (afterwards 20), 2 ladies (1 more), LB's name was alone mentioned; mine, like a star in the halo of the moon, invisible.
(Polidori 198) [28 May]

Na primeira entrada, Polidori não só anuncia as suas grandes ambições literárias, como também se coloca numa posição inferior à de Byron. Ambas as passagens denotam a sua insatisfação perante a falta de sucesso literário, gerada certamente pela presença de Byron (e mais tarde de outras conhecidas personalidades do universo literário). Todavia, uma oportunidade para demonstrar o seu talento surgiu ainda em 1816: Byron e Polidori

⁷³ Foi justamente com base nestas viagens que Byron escreveu os dois primeiros cantos de *Childe Harold's Pilgrimage* (1812) (certamente um dos seus mais célebres poemas).

⁷⁴ O diário foi publicado primeiramente por William Michael Rossetti (1829-1919), sobrinho de Polidori e também membro da *Pre-Raphaelite Brotherhood*.

⁷⁵ A peça aqui referida poderá ser *Cajetan*, que Polidori menciona novamente numa outra entrada do diário (172), e que está perdida actualmente.

alcançaram Genebra no dia 25 de Maio, e dois dias depois encontraram um grupo que os acompanharia durante grande parte da sua estada na Suíça: ..Percy Bysshe Shelley (1792-1822), Mary Wollstonecraft Godwin (1797-1851), e ainda a sua meia-irmã, Claire Clairmont (1798-1879). O grupo havia-se instalado recentemente na Maison Chappuis e, por insistência de Claire, procurado Byron⁷⁶. Por sua vez, este alugou a mansão Villa Diodati e passou a habitá-la juntamente com Polidori nos princípios de Junho. Na medida em que estas duas residências se encontravam próximas, Shelley e as suas companheiras encontravam-se com Byron e Polidori frequentemente (como aliás este último dá a entender em várias passagens do diário⁷⁷). Um destes seus encontros revelar-se-ia fundamental para o nascimento de duas das mais prósperas personagens arquetípicas da ficção de horror: são estas o monstro de Frankenstein e o vampiro aristocrata.

There were four of us. The noble author [Byron] began a tale, a fragment of which he printed at the end of his poem of Mazeppa. Shelley [...] commenced one founded on the experiences of his early life. Poor Polidori had some terrible idea about a skull-headed Lady who was so punished for peeping through a key-hole – what to see I forget – something very shocking and wrong of course (Shelley 7).

Assim descreve Mary Shelley, no seu prefácio à segunda edição de *Frankenstein* (1831), os resultados de um dos mais importantes desafios literários de que há memória: numa noite consideravelmente chuvosa do mês de Junho (mais especificamente nos dias 16 e 17 de Junho), Mary e os companheiros jantaram e dormiram na Villa Diodati, abrindo-se assim do intenso temporal⁷⁸. Visto que se encontravam restringidos ao interior, Byron e os convidados procuraram entreter-se com a leitura de *Fantasmagoriana* (1812), colectânea de histórias fantásticas traduzidas do Alemão para Francês, por Jean-Baptiste Benoît Eyriès (1767-1846), também publicadas em Inglês com o título *Tales of the Dead* (1813). Possivelmente inspirado pelas histórias desta colectânea, Byron desafiou os quatro amigos (Mary excluiu Claire do relato) a escreverem a sua própria *ghost story*. Byron não tardou muito a iniciar a sua própria história, mas rapidamente abandonou o projecto, deixando a história planeada num estado fragmentário, enquanto Mary e Polidori (ambos

⁷⁶ Byron envolveu-se amorosamente com Claire antes de deixar a Inglaterra e engravidou-a com uma filha, que recebeu o nome de Allegra Byron (1817-1822).

⁷⁷ Mary parecia ser particularmente próxima de Polidori: segundo o que o próprio indicou numa entrada do seu diário (18 de Junho), esta chamou-lhe “brother (younger)” (203).

⁷⁸ O ano de 1816 é actualmente conhecido por “year without a Summer” devido à redução significativa das temperaturas globais, o que resultou por sua vez em más colheitas e vagas de fome (Frayling 15).

escritores inexperientes) optaram por ir mais adiante: a primeira escreveria *Frankenstein* (1818), baseando-se na sua ideia inicial; também Polidori acabaria por fazer da sua ideia um romance, nomeadamente *Ernestus Berchtold* (1819). A ideia relativa à “skull-headed Lady” de que fala Mary poderá ter sido uma ideia abandonada de Polidori, ou porventura proposta por Claire, como sugere Frayling (21).

Também *The Vampyre* foi um produto deste desafio, embora de uma forma indirecta: segundo explicaria mais tarde no prefácio a *Ernestus Berchtold* (Polidori 49-50), Polidori escreveu a história “In the course of three mornings” e a pedido de uma Senhora, porventura a Condessa de Breuss⁷⁹ (que visitava habitualmente enquanto estava em Genebra), e deixou o manuscrito na sua posse antes de deixar o país, sem suspeitar que um dia o conto viria a desfrutar de muito sucesso; o autor terá reconhecido potencial na ideia de Byron para uma história, aproveitando-a como premissa para uma narrativa completa. Por conseguinte, parece-nos razoável considerar *The Vampyre* um produto do desafio literário de Junho de 1816 (embora *Ernestus* tenha sido planeado primeiramente), que aliás é frequentemente reconhecido como tal.

Em meados de Setembro (tendo Shelley e o seu grupo já retornado à Inglaterra), Byron decidiu separar-se de Polidori, devido a múltiplos desentendimentos⁸⁰. Este recebeu setenta libras pelos serviços desempenhados (Polidori 210) e no dia 16 partiu para a Itália sozinho (211). Após uma longa viagem (relatada pormenorizadamente no diário), Polidori chegou a Milão dia 1 de Outubro. Para além de procurar continuar a sua carreira, o jovem médico fez diversas amizades durante o tempo passado em Milão, tendo até restabelecido relações com Byron⁸¹. Contudo, esta satisfação foi efémera: na sequência de um conflito com um oficial austríaco (Polidori 225-26), Polidori foi obrigado a deixar Milão. Assim, no dia 30 de Outubro partiu para Florença e continuou a procurar trabalho e a viajar pela Itália durante alguns meses. Embora o seu diário termine abruptamente na entrada de 30 de Dezembro (234), Polidori permaneceria na Itália até meados de Abril. Retornou então à Inglaterra como médico de viagem do Conde de Guilford (Rossetti 10)

⁷⁹ Acredita-se que esta corresponde a uma transcrição incorrecta do nome de Catherine Bruce (mencionada ocasionalmente por Polidori no diário) (Viets 88).

⁸⁰ Polidori confessou numa carta dirigida ao seu pai (20 de Setembro de 1816) que a culpa destes desentendimentos poderá ter sido sua (240).

⁸¹ Esta reaproximação entre Polidori e Byron reflecte curiosamente aquela entre Aubrey e Ruthven em *The Vampyre*. Estes são aliás possíveis representações fictícias dos autores: *Lord Ruthven* envolve-se continuamente numa miríade de relações amorosas, assemelhando-se deste modo a Byron, enquanto Aubrey revela, tal como Polidori, um imenso fascínio perante o companheiro.

e, mais tarde, começou a estudar Direito em Londres, desapontado com a carreira que até então seguira. Permaneceu em Londres até à sua morte.

Os anos finais de Polidori foram particularmente atribulados: devido a um grave acidente em Costessey Hall, o autor sofreu danos cerebrais que afectariam seriamente a sua saúde física e mental nos anos seguintes (Bishop x). Mas bem mais conhecida seria a polémica em torno da publicação de *The Vampyre*: a 1 de Abril de 1819, foi publicado no periódico londrino *The New Monthly Magazine*, conhecido por apresentar textos de natureza ecléctica, o conto que Polidori deixara em Genebra. Este recebeu o curioso título “The Vampyre: A Tale by Lord Byron”. A atribuição da narrativa a Byron terá resultado em parte de uma confusão quanto à autoria desta (pois quem enviou o manuscrito à revista⁸² não foi claro o suficiente nesta matéria), mas poderá ter-se tratado igualmente de uma estratégia do proprietário da revista, Henry Colburn, (1784-1855) para despertar o interesse do público e, desta forma, aumentar substancialmente as vendas da publicação. O texto foi também publicado em livro nesta mesma data pela editora Sherwood, Neely, and Jones, que reiterou a atribuição a Byron. Polidori, irritado perante a falsificação, escreveu uma carta a Colburn logo no dia seguinte ao da publicação:

I received a copy of the magazine of last April (the present month), and am sorry to find that your Genevan correspondent has led you into a mistake with regard to the tale of *The Vampyre* – which is not Lord Byron’s, but was written *entirely* by me at the request of a Lady (Polidori *apud* Rossetti 15).

Mais adiante, Polidori exigiu que a questão fosse esclarecida no número seguinte da revista e que Colburn contactasse os proprietários de Sherwood, Neely, and Jones, de modo a pedir uma compensação (provavelmente monetária) pela obra. Polidori acabaria por receber de Colburn trinta libras pela sua história, uma quantia reduzida quando comparada ao elevado número de vendas. Contudo, Colburn revelou-se mais relutante quanto a desvelar o verdadeiro autor: ao lançar a própria edição deste texto sob a forma de livro, conferiu-lhe o subtítulo de “a tale related by Lord Byron to Dr. Polidori”, ao passo que a segunda e seguintes impressões da edição da Sherwood limitaram-se a suprimir o nome do autor⁸³. Entretanto, Byron tomou conhecimento da obra e da situação em torno desta

⁸² Segundo Rossetti (13), poderá ter sido *Madame* Gatelier, referida passageiramente por Polidori no diário (205-06), quem enviou este manuscrito ao periódico.

⁸³ Viets apresenta minuciosamente o processo de publicação do texto (88-97).

ainda nos finais de Abril e rapidamente negou ter escrito a mesma. Não obstante este cuidado, a obra continuou a ser reconhecida como sua, incluindo em edições impressas em países estrangeiros. A questão terá sido mais um duro golpe para Polidori: a sua única obra de grande destaque fora e continuaria a ser atribuída a outro autor e não lhe conferiu a fama desejada; *Ernestus Berchtold* foi recebido positivamente por alguns críticos desse período, mas as vendas deste foram escassas (Bishop xviii).

Ainda em 1819 foi publicado o volume *Ximenes, The Wreath and Other Poems*, incluindo a tragédia *Ximenes*, a única peça levada por Polidori a publicação. Posteriormente, foi publicado em anonimato *The Fall of the Angels* (1821), poema épico e num estilo miltoniano (Bishop xiii) sobre a criação do mundo. Mas a sua carreira literária terminaria abruptamente: Polidori foi encontrado morto na habitação da sua família a 24 de Agosto de 1821. Embora a sua causa de morte tenha ficado registada simplesmente com as palavras “died by the visitation of God”, Rossetti (4) aponta que este se suicidou ao consumir veneno (ácido prússico), devido à acumulação de dívidas. Na medida em que ainda tinha a família para o suportar financeiramente, parece-nos pertinente assumir que poderá também ter cometido suicídio devido ao insucesso em ambas as profissões. Faleceu antes de completar os vinte e seis anos; consequentemente, a sua obra publicada não é tão vasta como a de outros autores do período romântico⁸⁴ (nem tão pouco tão estudada). Independentemente destes fracassos, Polidori é ainda lembrado como inventor do vampiro literário moderno, devido a uma breve narrativa que o escritor caracterizaria como “mere trifle” (Polidori *apud* Rossetti 16). Eis que é precisamente sobre o seu conto *The Vampyre* que nos debruçaremos nos próximos subcapítulos.

IV.2. Lord Ruthven e o Vampirismo

In the West it spread [...] all over Hungary, Poland, Austria, and Lorraine, where the belief existed, that vampyres nightly imbibed a certain portion of the blood of their victims [...] these human blood-suckers fattened – and their veins became distended to such a state of repletion, as to cause blood to flow from all the passages of their bodies, and even from the very pores of their skin (Anonymous xix-xx).

⁸⁴ James Rieger acredita que Polidori poderia ter alcançado uma posição na hierarquia literária oitocentista ligeiramente superior à de Charlotte Brontë (1816-1855) (certamente uma das mais lidas e famosas escritoras da Inglaterra oitocentista) se tivesse realmente “fulfilled the promise of *Ernestus*” (464).

Estamos perante uma descrição tradicional dos vampiros do imaginário europeu, semelhante àquelas encontradas nos relatos setecentistas sobre Arnold Paul e no poema de John Stagg: trata-se de sugadores de sangue humano, a aparência desfigurada pelo constante consumo, facilmente reconhecíveis entre os restantes membros da comunidade. Mantém-se igualmente a grafia arcaica “vampyre” (que prevalecia na Inglaterra nos inícios do século XIX). Esta descrição faz parte do segundo texto introdutório às primeiras edições do conto *The Vampyre* (xix-xxv) e foi escrito com vista a dar a conhecer aos seus leitores a figura titular desta narrativa⁸⁵. Presumimos que esta introdução não foi escrita pelo próprio Polidori, pois este não planeava levar a obra a publicação⁸⁶. Independentemente de quem tenha sido o verdadeiro autor desta nota introdutória, esta apresenta aos leitores uma base para comparar o vampiro do folclore ao herói-vilão da narrativa, *Lord Ruthven*. Para além disto, faz também referência a materiais não-folclóricos sobre o vampiro, nomeadamente aos poemas de Byron e Southey, a *Relation d'un Voyage* de Joseph de Tournefort e a *Dissertations* de Calmet (xxii-xxiv). Estas referências surgem na introdução como uma forma de legitimar aos olhos do público a figura do vampiro, sendo que correspondiam a obras escritas por autores de grande prestígio.

Apesar do cuidado do autor desta introdução, o vampiro apresentado no conto de Polidori é substancialmente diferente daqueles do folclore. Algumas semelhanças físicas são apontadas logo no primeiro parágrafo, muito antes de *Lord Ruthven* ser apresentado como um vampiro: o seu temível “dead grey eye” (*Vampyre* 27) anuncia já aqui a sua condição de morto-vivo; a mesma evidencia-se na sua extrema palidez (*Ibidem* 28). Estas suas peculiaridades físicas demarcam-no da sociedade em redor. Porém, contrariamente aos vampiros mais tradicionais (das narrativas folclóricas), *Ruthven* raramente é reconhecido como uma ameaça. Efectivamente, tal como afirma Ellis relativamente a *Ruthven*: “in Polidori’s hands, he is now also a seductive rake, resident in an aristocratic culture and at home in the metropolis” [Londres] (183). Encontramo-nos assim perante um vampiro capaz de se embrenhar discretamente na sociedade e que, para além disso, habita um espaço distante daquele que era frequentemente associado aos casos de vampirismo, nomeadamente as pequenas comunidades rurais (como *Medvegia* na história de *Arnold*

⁸⁵ O restante texto introdutório (de autor anónimo) intitula-se “Extract of a Letter from Geneva” e descreve a vida de Byron durante a estada em Genebra.

⁸⁶ Macdonald (276) aponta dois possíveis autores desta introdução, o subeditor da *New Monthly Magazine*, Alaric Alexander Watts (1797-1864) e ainda o jornalista John Mitford (1782-1831).

Paul). Este distanciamento de Ruthven do típico vampiro folclórico revela-se ainda superior ao observarmos que este se trata realmente de um sedutor, bastante popular entre as mulheres nas *soirées* em que participa com regularidade⁸⁷:

In spite of the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty, or from the strong emotion of passion [...] many of the female hunters after notoriety attempted to win his attentions, and gain, at least, some marks of what they might term affection (*Vampyre* 28).

Ruthven exerce sobre as suas vítimas uma forte atração sem recorrer a qualquer habilidade sobre-humana, contrariamente a Geraldine em “Christabel” (que parece lançar um feitiço sobre Christabel). Este consegue atraí-las graças tanto às suas feições atraentes (*Ibidem* 28), como à sua “reputation of a winning tongue” (*Ibidem* 29), isto é, à sua capacidade retórica. Vemos assim que Ruthven conseguiu adaptar-se aos seus tempos e também à sua posição na sociedade; neste sentido, representa a sua própria época e não um passado remoto (como é o caso do Conde Dracula⁸⁸). Não obstante a quantidade de mulheres que procuram receber a afeição de *Lord* Ruthven, este mostra-se indiferente perante aquelas consideradas menos virtuosas: é-nos então apresentada a personagem de *Lady* Mercer, uma senhora que, embora casada, procura chamar a atenção de Ruthven⁸⁹; porém, este permanece impassível perante os avanços desta (*Ibidem* 28-29). Em vez de dela, Ruthven aproxima-se principalmente de mulheres mais virtuosas.

No entanto, como o seu companheiro Aubrey descobrirá mais tarde, esta procura e aproximação a mulheres virtuosas tem o seu lado perigoso: todas aquelas que Ruthven seduziu em Londres acabam por remover a máscara da virtude e revelar à sociedade em seu redor “the whole deformity of their vices” (*Ibidem* 37). Não são explicitados quais são os vícios que denigrem a sua reputação, mas torna-se bastante claro que é Ruthven quem desperta nelas este comportamento libertino. Eis que esta libertação não se limita somente às mulheres: Aubrey descobre também, durante a viagem com Ruthven, que este se entrega frequentemente a jogos de apostas (nomeadamente o *faro*) sem se preocupar

⁸⁷ Twitchell caracteriza *Lord* Ruthven como “a lady-killer in both the metaphorical and literal sense” (108) (contemplando já a progressão do conto).

⁸⁸ Drácula mostra-se, efectivamente, incapaz de se adaptar por completo aos padrões higiénicos vitorianos: a sua residência em Inglaterra revela-se particularmente desordenada.

⁸⁹ Twitchell (108) compara esta personagem a *Lady* Caroline Lamb (1785-1828), ainda hoje lembrada pela relação adúltera que manteve com Byron e pela excentricidade na perseguição deste.

se ganha ou perde; o seu principal objectivo parece ser, na verdade, arruinar os adversários a nível financeiro. Ruthven promove também esta actividade ao doar somente àqueles que procuram enriquecer através do jogo e ignorando os mendigos que desejam uma vida mais honesta, como sugere a seguinte passagem:

But Aubrey could not avoid remarking, that it was not upon the virtuous [...] that he bestowed his alms; [...] but when the profligate came to ask something, not to relieve his wants, but to allow him to wallow in his lust, or to sink him still deeper in his iniquity, he was sent away with rich charity (*Ibidem* 33).

Estamos perante uma personagem que, embora apresente algumas características para além da esfera do real, acaba por transparecer uma certa crítica social: através desta figura, o autor procura condenar os hábitos que considera imorais (*vices*), que reconhece como males sociais prevalentes na sua própria época. Esta leitura do conto vai de encontro ao que Auerbach afirma relativamente aos vampiros em geral: estes tratam-se de “personifications of their age” (3), que se enquadram nas “changing cultures they inhabit” (6)⁹⁰. Embora logo no princípio do conto Ruthven seja apresentado como uma figura algo invulgar, este não deixa de ser efectivamente uma espécie de personificação da sua época e sociedade. Tal como grande parte dos vampiros do folclore, Ruthven tem o poder de corromper aqueles de que se aproxima; porém, ao invés de os transformar em vampiros, este promove os seus hábitos licenciosos⁹¹. Podemos também encontrar uma semelhança interessante entre as suas vítimas e o narrador e protagonista de *Ernestus Berchtold*: também Ernestus é iniciado no mundo das *faro tables* por uma figura sedutora, uma senhora que conhece ao ingressar na sociedade urbana milanesa. Tal como Ruthven conduz muitos jogadores à miséria (*Vampyre* 34-35), também esta personagem leva Ernestus a grandes perdas monetárias. Consideremos a seguinte passagem:

[...] at last she tempted me to try my fortune: I consented, laid down my stake, it was soon increased to an enormous amount, for I was successful: I threw it into her lap, and we parted. For several nights I was equally fortunate, but at length I lost. [...] I

⁹⁰ É partindo desta premissa que Auerbach, em *Our Vampires, Ourselves* (1995), estuda diversos vampiros (tanto literários como cinematográficos) com base no seu contexto histórico e civilizacional.

⁹¹ Essa leitura da personagem é igualmente sugerida por David Punter: este considera que Ruthven “acts as a catalyst for repressed tendencies to emerge into the light of day” (104).

had given all I gained to the syren, who still urged me on [...] She began to exert her more baneful powers, she led me from folly to vice (Polidori 91).

O que é interessante neste excerto é que as palavras *tempted*, *siren* (uma criatura mitológica grega que seduzia os marinheiros através do canto) e *powers* remetem todas para um acto de sedução. Embora a mulher que introduz Ernestus no *faro* seja, segundo sabemos, uma pessoa normal, Ernestus compara-a às sereias de modo a enfatizar as suas peculiares capacidades de sedução e persuasão. Descobrimos ainda no final deste romance que Doni (o pai de Ernestus) sucumbiu igualmente à ganância: atraído pela promessa de uma preciosa fortuna, este acaba por fazer um pacto com um espírito maligno, recaindo as consequências nefastas deste acordo, muitos anos mais tarde, sobre a sua família⁹², com a morte da maior parte dos seus membros (como acontece em *Frankenstein* devido à invenção pecaminosa de Victor). Nem o espírito nem a mulher que seduz Ernestus são vampiros como Ruthven; porém, a sua função na narrativa é semelhante, pois tratam-se de personificações dos vícios e ganância humanos, possivelmente introduzidos por Polidori como crítica social. *The Vampyre* e *Ernestus Berchtold* recusam um escapismo absoluto relativamente à sociedade conhecida pelo autor e leitores. O realismo das duas obras prova assim a seguinte afirmação de Rosemary Jackson:

Like any other text, a literary fantasy is produced within, and determined by, its social context. Though it might struggle against the limits of this context, often being articulated upon this very struggle, it cannot be understood in isolation from it. [...] Recognition of these forces involves placing authors in relation to historical, social, economic, political and sexual determinants (Jackson 3).

Por conseguinte, embora Ruthven seja claramente uma personagem da esfera do sobrenatural (como se tornará evidente mais adiante na narrativa), não deixa de possuir uma base social. Consequentemente, não deve ser analisado unicamente como personagem folclórica ou do fantástico. O mesmo pode ser dito acerca do espírito mefistofélico de *Ernestus Berchtold*: este pode ser verdadeiramente uma criatura sobrenatural, mas a sua existência na narrativa deve-se aos desejos de Doni (uma personagem perfeitamente humana). É justamente uma análise literária centrada em questões contextuais que Jackson utiliza no seu estudo *Fantasy: The Literature of Subversion* (1981), por oposição a

⁹² O subtítulo do romance (*The Modern Oedipus*) remete justamente para a degradação e destino trágico da família de Ernestus e ainda a relação incestuosa entre este e a sua irmã Louisa.

uma análise estruturalista ou transcendentalista, consideradas insuficientes pela autora. Devemos recordar que Ruthven é apenas identificado como vampiro já numa fase tardia da narrativa, sendo no entanto apresentado como uma figura particularmente perversa e perigosa já muito antes desta revelação (Senf 35-36). Tal prova que Polidori procurou não apenas criar uma figura inserida na esfera do sobrenatural, mas também uma representativa dos males genuínos da sociedade.

Ruthven, durante a sua estada em Roma, entrega-se novamente aos seus hábitos predatórios: o seu alvo desta vez é uma jovem solteira. Os dois combinam encontrar-se à noite (precisamente na altura predilecta de muitos vampiros para as suas actividades). Não chegamos a saber quais eram exactamente os planos deste, pois são arruinados por Aubrey: suspeitando das suas intenções vis para com a jovem solteira (que este poderá ter considerado de natureza sexual⁹³), tal como receando a desonra desta às mãos de Ruthven, não hesita em informar a mãe sobre o encontro nocturno e as possíveis intenções do aristocrata. Assim, o encontro acaba por fracassar, uma medida que acaba por revelar-se insuficiente para controlar a jovem: segundo o que Aubrey descobre quando da sua viagem de regresso à Inglaterra, esta terá desaparecido de vista após a partida de Ruthven (talvez em sua busca) e os seus pais estão financeiramente arruinados e ainda em grande aflição (*Vampyre* 57-58). Este destino revela-se então semelhante ao das restantes vítimas; porém, verifica-se uma importante alteração no comportamento do vampiro: devido à interferência de Aubrey nos seus planos de sedução, Ruthven começa a perseguir activa e persistentemente tanto este como também as mulheres consigo relacionadas. Ressalta aqui novamente a distância entre este e os vampiros do folclore: enquanto muitos destes últimos procuram sobretudo a sua subsistência, Ruthven revela-se vingativo e competitivo e recusa ser derrotado pelo adversário (Aubrey). A sua vingança inicia-se logo na Grécia com o assassinio de Ianthe⁹⁴. Como aponta Markman Ellis (185), o cadáver desta apresenta algumas características vampíricas:

There was no colour upon her cheek, not even upon her lip; yet there was a stillness about her face that seemed almost as attaching as the life that once dwelt there: upon her neck and breast was blood and upon her throat were the marks of teeth having

⁹³ Muitos autores, entre os quais Botting (148), interpretam o vampirismo como um comportamento sexual degenerado (Botting considera esta célebre concepção ao analisar *Dracula*).

⁹⁴ Ianthe é uma personagem mitológica grega que desposou uma mulher transformada num homem (Iphis). Lord Byron conferiu este nome à aristocrata Charlotte Harley (1801-1880) na dedicatória incluída nas duas primeiras partes de *Childe Harold's Pilgrimage* a partir da sétima edição desta (Skarda 254).

opened the vein: to this the men pointed, crying, simultaneously struck with horror: “A Vampyre! A Vampyre!” (*Vampyre* 48).

Embora a extrema palidez do seu rosto e lábios sugiram que Ianthe morreu definitivamente, Aubrey parece reconhecer uma nova vitalidade nela, que lembra a incorruptibilidade dos vampiros. Também a forte exclamação dos homens gregos apresenta alguma ambiguidade: apesar de presumirmos que por “Vampyre” estes se refiram especificamente ao agressor e assassino de Ianthe⁹⁵, há que ter em conta que estes apontam o corpo desta ao gritar (talvez receando a ameaça em que poderá tornar-se). Curiosamente, não é revelado qual o destino do cadáver. Não obstante as subtilezas aqui indicadas, esta narrativa não explora a tradicional componente do vampirismo respeitante à contaminação vampírica, surgindo esta somente sob uma forma diferente, como concluímos previamente. *Lord Ruthven* permanece por conseguinte o único vampiro literal na narrativa, factor que contribui para a sua demarcação das restantes personagens e ainda uma identificação com os heróis românticos, particularmente aqueles marcadamente byronianos⁹⁶. É precisamente o isolamento aquilo que lhe permite prosseguir as suas actividades predatórias e executar a sua vingança sem levantar suspeitas.

Na sequência da sua morte na Grécia (tendo sido fatalmente alvejado durante um feroz conflito e enfraquecido), Ruthven é ressuscitado pelo luar (*Ibidem* 55-56) e regressa então à Inglaterra. Esta forma de ressurreição é porventura uma adição de Polidori ao mito (entre as diversas adições referidas nas páginas anteriores), não possuindo qualquer origem folclórica, segundo Hock (77). Auerbach concebe a ressurreição pelo luar como a ascensão do vampiro a um plano espiritual e livre das limitações do humano (25-27). Esta ressurreição recebeu uma maior importância em duas das adaptações dramáticas do conto, sendo estas *The Vampire* de Planché (1820) e *The Vampire* de Boucicault (1852); Auerbach analisa ambas as peças de acordo com o papel que a Lua nelas representa. Mas também na narrativa de Polidori podemos descobrir neste astro uma simbologia interessante: tratando-se a Lua de um astro noturno, poderá então representar o comportamento ardiloso de *Lord Ruthven* (justamente de onde o aristocrata retira grande parte do seu poder). Efectivamente, tendo recuperado a sua vitalidade graças à Lua, o vampiro regressa

⁹⁵ Tal como afirma Gelder (34), Ruthven desloca-se livremente pela sociedade londrina e por outros países europeus, mas é identificado como um vampiro facilmente pelos aldeões gregos.

⁹⁶ As semelhanças entre o herói byroniano e Ruthven são estudadas por Bainbridge (21-32) e corroboradas por diversos autores: também Ruthven é amoral, misterioso, transgressivo e misantropo, sendo então semelhante ao herói byroniano e ainda à figura do bandido no *Räuberroman* (romance de salteadores).

à sua vida de sedução e vício em Inglaterra. Após descobrir Aubrey numa estranha condição (que aparenta ser demência⁹⁷), Ruthven utiliza os seus poderes de modo a seduzir a irmã deste:

His tongue had dangers and toils to recount – could speak of himself as of an individual having no sympathy with any being on the crowded earth, save with her to whom he addressed himself; [...] in fine, he knew so well how to use the serpent’s art, [...] that he gained her [Miss Aubrey’s] affections (*Vampyre* 69).

É-nos novamente explicado que Ruthven consegue seduzir as vítimas recorrendo somente à retórica. Todavia, o narrador compara-o desta vez às serpentes para enfatizar o seu comportamento predatório e selvático (manifestado sobretudo quando este procura alimentar-se) e também a sua notável capacidade de sedução (que possui efectivamente algo de sinuoso, hipnótico e perverso⁹⁸). Esta representação da predação humana sob a forma da serpente surge igualmente em “Christabel”, em particular na descrição que *Bard Bracy* faz do seu sonho a Leoline: durante uma caminhada na floresta, este depara-se com uma pomba numa grande aflição e pouco depois descobre uma cobra enrolada à sua volta (vv 519-42). Bracy parece estranhamente perturbado pelo seu pesadelo e receia que este poderá tratar-se de um presságio de tragédia. A verdadeira origem deste seu receio parece ser uma ameaça mais presente, nomeadamente Geraldine. Assim, tanto Ruthven como Geraldine são apresentados como seres predatórios, tal como as serpentes às quais se encontram associados⁹⁹. Encontramos ainda outra semelhança significativa entre Geraldine e Ruthven: contrariamente a muitos vilões góticos de narrativas anteriores (como Manfred em *The Castle of Otranto* e Vathek na obra homónima), nenhum destes é castigado na conclusão; Geraldine e Ruthven triunfam sobre os oponentes e continuam as suas actividades pecaminosas (segundo dá a entender “Christabel” a despeito da sua natureza fragmentária). Após desposar Miss Aubrey e partir de Inglaterra na sua companhia, Lord Ruthven alimenta-se do seu sangue e vitalidade, e acaba por desaparecer de vista sem deixar qualquer vestígio (*Vampyre* 71-72). Presumimos que terá retornado à existência costumária noutro território, mas desconhecemos os planos exactos de Polidori para esta

⁹⁷ A questão será explorada aprofundadamente no subcapítulo seguinte.

⁹⁸ Bainbridge (21-23) compara a retórica de Ruthven à linguagem da poesia de Byron e os seus poderes de sedução aos efeitos que estes poemas induziam nas leitoras.

⁹⁹ A associação entre vampiros e animais carnívoros surge também noutras narrativas de vampiro famosas: Carmilla, nos seus ataques nocturnos a Laura, assume habitualmente uma forma semelhante à de uma gata. Já Drácula consegue transformar-se em animais diversos (como lobos e morcegos).

personagem (visto que a obra não receberia qualquer sequência do autor¹⁰⁰). Parece-nos clara a forma como Ruthven conseguiu prevalecer: à parte da sua capacidade para a dissimulação, o aristocrata sobreviveu precisamente porque é uma personificação da imoralidade e perversidade humanas, forças que, tal como Ruthven, são ao mesmo tempo destruidoras e aparentemente indestrutíveis.

Assim termina aquela que viria a ser lembrada como a primeira representação do vampiro na ficção inglesa. Embora a narrativa seja visivelmente modelada no fragmento prematuramente abandonado por Byron¹⁰¹, esta não deixa contudo de se destacar como uma obra inovadora, particularmente na caracterização peculiar que confere ao vampiro: ao contrário do vampiro folclórico popularizado na imprensa setecentista, Ruthven apresenta uma grande capacidade de sedução e dissimulação, conseguindo assim inserir-se na sociedade; possui um significado metafórico que confere à obra uma notável função crítica; revela-se vingativo e malévolos (contrariamente a muitos vampiros do folclore, que desejam apenas sobreviver); e aparenta ser indestrutível (sendo que não são introduzidos na história meios de destruição de vampiros). Esta personagem assemelha-se ainda à figura central no fragmento de Byron (Augustus Darvell), na medida em que ambos surgem envoltos numa aura de mistério e possuem funções similares. Contudo, Darvell não é um vampiro, como observa Twitchell ao comparar estas duas histórias (114). Mas parece-nos pouco importante se Byron pretendia verdadeiramente escrever uma história de vampiros ou não¹⁰²: foi Polidori quem primeiro investiu o vampiro de características evidentes noutras personagens análogas e, simultaneamente, estabeleceu as bases de um novo género no âmbito da ficção gótica. Como afirma Bishop:

Comparison with Byron's piece of dreary prose confirms that it was without doubt Polidori who breathed life into the vampire tale and made it into a genre of literature that continues to fascinate, horrify and intrigue. Polidori [...] deftly transformed the monster of distant Eastern European tradition, giving it an immediate menace and potency (Bishop xvii).

¹⁰⁰ Polidori escreveu em Novembro de 1819 aos editores da Longman, propondo-se a redigir e vender uma sequência para *The Vampyre*. Infelizmente, a proposta foi recusada (possivelmente porque a última já perdera a popularidade que acompanhara a sua primeira publicação na Inglaterra (Macdonald 173).

¹⁰¹ "A Fragment" foi publicado pela primeira vez juntamente com *Mazeppa*, mas Byron poderá ter narrado a história concluída aos companheiros reunidos na Diodati.

¹⁰² Auerbach (13-21) considera Darvell um vampiro e analisa-o sob esta perspectiva (lado a lado com *Lord Ruthven*). Stefan Hock (77) refere-se também a Darvell como um vampiro.

IV.3. A Vampirização de Aubrey

Tendo analisado no subcapítulo anterior as inovações e subtilezas representadas pela personagem de *Lord Ruthven*, debruçar-nos-emos seguidamente sobre o verdadeiro protagonista do conto: Aubrey. Embora a acção gire sobretudo em torno de Ruthven e do poder e influência que este exerce sobre as restantes personagens, devemos recordar que os eventos são narrados quase inteiramente da perspectiva de Aubrey e que temos um constante acesso aos seus pensamentos (pese embora a narração heterodiegética utilizada na história, contrária portanto à autodiegética utilizada em *Ernestus* e no fragmento de Byron). Devemos estudar Aubrey separadamente das restantes personagens do conto, tendo em conta que este é vampirizado de uma forma diversa daquela das outras vítimas de Ruthven e consequentemente desempenha uma outra função na narrativa. Contrariamente a muitas das vítimas do vampiro e figurantes, como a senhora introduzida logo no primeiro parágrafo da história, mais precisamente *Lady Mercer*, Aubrey não revela interesse em dedicar-se aos vícios típicos da sociedade. Esta sua virtude é associada ainda à ingenuidade e inexperiência que o particularizam inicialmente:

He had, hence, that high romantic feeling of honour and candour, which daily ruins so many milliners' apprentices. He believed all to sympathise with virtue, and thought that vice was thrown in by Providence merely for the picturesque effect of the scene, as we see in romances [...] He thought, in fine, that the dreams of poets were the realities of life (*Vampyre* 30).

No momento em que ingressa na sociedade londrina, Aubrey não reconhece ainda as suas realidades negativas e ameaças: o jovem *gentleman* revela uma concepção idealizada do mundo em seu redor, o que parece dever-se em parte à educação que recebeu na infância – incumbência exercida não pelos pais (ambos já falecidos) nem por tutores especializados mas sim pelos “mercenary subalterns” (*Ibidem* 30) – mas também ao fascínio por e constante consumo de *romances*. É justamente a sua ingenuidade e a visão romançada do mundo que tornam Aubrey numa personagem quixotesca (embora inserida num cenário consideravelmente diferente daquele do herói cervantino¹⁰³). Porém, ao começar a habituar-se aos costumes e vícios da sociedade, este percebe inevitavelmente que o

¹⁰³ É precisamente devido a essa concepção idealizada que Senf (38) considera Aubrey uma versão masculina de uma personagem semelhante: referimo-nos a Catherine Morland, a jovem e apreensiva protagonista de *Northanger Abbey* (1817), publicado postumamente, e redigido por Jane Austen (1775-1817).

mundo é bastante diferente daquele que surge representado nos livros: o comportamento das mulheres revela-se afectado, o seu interesse por Aubrey parece provir mais do seu dinheiro (herdado) do que dos méritos pessoais (*Ibidem* 29-30). Aubrey é assim gradualmente forçado a reconhecer que o mundo real não é governado apenas pela virtude. Mas este idealismo é novamente reforçado quando Aubrey encontra Ruthven pela primeira vez, tal como sugere a seguinte passagem:

He [Aubrey] watched him [Ruthven]; and the very impossibility of forming an idea of the character of a man entirely absorbed in himself [...] allowing his imagination to picture everything that flattered its propensity to extravagant ideas, he soon formed this object into the hero of a romance, and determined to observe the offspring of his fancy, rather than the person before him (*Ibidem* 31-32).

Efectivamente, ao contemplar a figura de Ruthven, Aubrey acaba por encontrar alimento para o seu idealismo¹⁰⁴ e procura aproximar-se do misterioso aristocrata, como aliás muitas mulheres antes o haviam feito. Estamos perante um protagonista feminizado e sexualmente ambíguo: não obstante a distância entre si e as amantes de Ruthven (naquilo que se refere principalmente a hábitos), Aubrey revela-se igualmente seduzido pelo aristocrata e esforça-se por chamar a sua atenção (possivelmente com maior discrição que *Lady Mercer*). Ruthven revela interesse por Aubrey, porventura devido aos seus notáveis ideais de virtude; posteriormente, sugere-lhe que viagem em conjunto (*Ibidem* 32), uma proposta que o jovem aceita com prontidão. Desta forma estabelece-se uma relação entre estes de uma perigosa e ambígua intimidade¹⁰⁵, que mais tarde conduzirá a consequências desastrosas para Aubrey e para aquelas que ama (tal como veremos depois).

Já aqui nos parece possível identificar marcas de uma potencial relação homossexual estabelecida entre estas duas personagens; embora a homossexualidade esteja longe de ser tão explícita neste conto como por exemplo em “Christabel” e “Carmilla”, Aubrey expressa efectivamente um grande fascínio por Ruthven, e precisamente no momento em que ingressa numa nova fase da sua vida; também o vampiro parece comportar um certo interesse pelo jovem, mas devemos ter em conta que este interesse inicial é ambíguo (tal

¹⁰⁴ Ellis designa este idealismo de Aubrey por “aestheticised sentimentalism” (184) e, tal como Carol Senf, assemelha esta personagem a Catherine Morland (184).

¹⁰⁵ Nina Auerbach (14) considera a procura de companhia humana uma característica normal nos vampiros românticos (por exemplo *Lord Ruthven* e *Augustus Darvell* (cf. nota 102).

como é Ruthven de uma forma geral). David Punter e Glennis Byron corroboram a hipótese relativa à homossexualidade de ambas as personagens; porém, reconhecem que esta relação entre eles é de certo modo codificada pela presença de uma personagem feminina com que ambos se relacionam, nomeadamente a irmã de Aubrey (270). Podemos constatar também a meio do conto que é apenas depois de assassinar Ianthe – a jovem por quem Aubrey se apaixona – que Ruthven consegue aproximar-se deste novamente, tal como se desejasse revoltar-se contra a sexualidade convencional. Mas todo este companheirismo que Ruthven demonstra revelar-se-á enganador.

Após abandonar Roma e Ruthven, Aubrey desloca-se para Atenas e lá acaba por fixar residência (no intuito de dedicar-se a estudos arqueológicos). Ken Gelder contrapõe a Grécia que o protagonista encontra àquela apresentada por *Lord Byron* no seu *The Giaour*: deparamo-nos no poema com uma Grécia em decadência (devido à ocupação otomana), arruinada e aparentemente desolada¹⁰⁶. *The Vampyre* apresenta uma concepção da Grécia totalmente diferente: esta é aqui representada como uma nação povoada, mantendo ainda uma cultura bastante viva, livre da influência estrangeira. Embora Atenas não seja descrita pormenorizadamente pelo narrador (possivelmente porque Polidori nunca visitou o país), este coloca-a numa clara oposição à sociedade inglesa de onde Aubrey provém: tanto Ianthe como muitos dos restantes cidadãos atenienses temem e acreditam veementemente na existência do vampiro; Aubrey, não obstante a sua fervente imaginação, parece considerar a crença uma simples superstição (*Vampyre* 42). Contudo, simultaneamente, revela-se entusiasmado perante as histórias de vampiros relatadas por Ianthe¹⁰⁷. Para além de estimularem a mente imaginativa de Aubrey, as histórias recordam-no da figura insólita do seu ex-companheiro *Lord Ruthven*:

She [Ianthe] detailed to him the traditional appearance of these monsters, and his horror was increased, by hearing a pretty accurate description of Lord Ruthven; he, however, still persisted in persuading her, that there could be no truth in her fears, though at the same time he wondered at the many coincidences which had all tended to excite a belief in the supernatural power of Lord Ruthven (*Ibidem* 42-43).

¹⁰⁶ Por conseguinte, Gelder atribui ao poema a designação “solitary psychodrama” (31).

¹⁰⁷ Gelder (34) considera que o entusiasmo sentido por Aubrey ao ouvir estas histórias é de natureza sexual (uma interpretação que consideramos duvidosa, pois não é fundamentada).

A reacção de Aubrey às histórias de Ianthe é ambígua: por um lado, considera-as uma simples superstição e futilidade, portanto indignas de séria consideração (contrariamente aos objectos das suas investigações); mas simultaneamente, a caracterização que esta apresenta do vampiro deixa-o particularmente apreensivo. Aubrey associa o vampiro (como o descreve Ianthe) a Ruthven quer devido à sua aparência física semelhante, quer aos comportamentos predatórios que nele se evidenciam regularmente. Um pouco de teoria psicanalítica poderá ajudar-nos a compreender a associação: Sigmund Freud (1856-1939), o fundador da teoria e tratamento psicanalíticos, apresenta no famoso artigo “Das Unheimliche” (1919) a noção de *Unheimliche*¹⁰⁸ – este termo denota aquilo que é estranho ou não-familiar, capaz de produzir uma forte sensação de desconforto (sendo portanto contrário ao adjectivo *heimlich* ou familiar); este primeiro termo refere-se também a tudo aquilo que se encontra originalmente oculto (ou recalcado da memória) mas que surgiu novamente na consciência (Freud 241). O *Unheimliche* combina uma sensação de estranheza com aquela de familiaridade, acabando por produzir inquietação ou ansiedade¹⁰⁹. Parece-nos apropriado aplicar o conceito à inquietude de Aubrey: na sequência da sua separação de Ruthven, este recalca gradualmente as memórias negativas do ex-companheiro (embora desconheçamos a duração da sua viagem de Roma para Atenas); porém, Ianthe, justamente aquela que o atraiu e o distraiu das memórias de Ruthven, traz-lho novamente à memória, produzindo em Aubrey uma imensa inquietude. Podemos inferir que a vampirização deste já começou neste ponto, pois a imagem de Ruthven reside continuamente no seu inconsciente e assombra-o (sem se manifestar fisicamente).

Posteriormente, *Lord* Ruthven aproxima-se mais uma vez, procurando vingar-se de Aubrey, e rapidamente assassina Ianthe. Traumatizado pela morte da amada, Aubrey acaba por entrar num primeiro delírio, durante o qual chama por Ruthven e lhe implora que não assassine Ianthe. É aqui introduzida uma certa ambiguidade: Bainbridge aponta que o leitor da história desconhece (até ao desenlace desta) se Ruthven é realmente um vampiro perigoso ou apenas um produto da imaginação duvidosa e delirante de Aubrey¹¹⁰

¹⁰⁸ Este termo é frequentemente traduzido como *uncanny* (estranho, inquietante ou pavoroso), incluindo na versão que consultámos (a tradução de Alix Strachey).

¹⁰⁹ Freud aplica esta teoria na análise do conto “Der Sandmann” (1816) de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) (entre outras narrativas literárias).

¹¹⁰ Encontramos semelhanças significativas entre esta personagem e Emily do romance *Mysteries of Udolpho*: Emily é também perseguida por um aristocrata ardiloso e, conseqüentemente, sente-se com frequência receosa e oprimida por forças desconhecidas (capazes de exaltarem a sua imaginação). Encontramos igualmente nos chamados *persecution novels*, como o previamente mencionado *Caleb Williams* e *Frankenstein*, enredos mais ou menos semelhantes àquele apresentado no conto em estudo.

(28-29). A verdadeira identidade de Ruthven é anunciada somente no desfecho da narrativa; contudo, os devaneios de Aubrey anunciam esta verdade e acentuam o poder que Ruthven detém sobre ele constantemente (evidente desde o início da história). Não obstante esta grande inquietação, este é novamente dissimulado por Ruthven, graças aos seus constantes cuidados e às suas palavras amistosas, e resolve voltar a viajar na sua companhia. Podemos debruçar-nos ainda sobre uma estranha subtileza neste segmento da narrativa: ainda durante a sua convalescença, Aubrey observa no ex-companheiro alterações inexplicáveis. Consideremos a passagem seguinte:

His lordship seemed quite changed; he no longer appeared that apathetic being who had so astonished Aubrey; but as soon as his convalescence began to be rapid, he again gradually retired into the same state of mind, and Aubrey perceived no difference from the former man, except that at times he was surprised to meet his gaze fixed intently upon him, with a smile of malicious exultation playing upon his lips: he knew not why but this smile haunted him (*Vampyre* 50).

Segundo Twitchell (112), parece dar-se aqui uma transferência de energia vital, mais propriamente de Ruthven para Aubrey: enquanto este último recupera rapidamente do seu delírio, o primeiro parece perder a vitalidade progressivamente e regressa à sua indolência costumeira. São temporariamente invertidos os papéis de Ruthven (agressor) e de Aubrey (presa): Twitchell reconhece nesta transferência energética apenas parte da batalha contínua e silenciosa entre estas duas personagens (110). Contrariamente a Aubrey, Ruthven parece ter plena consciência desta competição: após regressar a Londres, o aristocrata não consegue esconder a sua satisfação ao ser informado da debilidade e da aparente insanidade do jovem (*Vampyre* 68). Efectivamente, Ruthven vê no outro um verdadeiro adversário; porém, Aubrey, seduzido pelo charme do aristocrata, permanece irresoluto em relação a este ao longo de uma considerável porção da narrativa. É justamente a incerteza, o não-reconhecimento da ameaça, que levará Aubrey a fazer o fatídico juramento de silêncio. Mas por que motivo cumpre este a sua promessa mesmo depois de descobrir a verdadeira ameaça que o vampiro representa (para si e ainda para os restantes)? Auerbach apresenta a possibilidade seguinte:

Soon, Aubrey tries to extricate himself from this perverse hero, but separation is impossible. [...] Ruthven not only survives the end of his story: he is so irresistible and

elusive that Aubrey, who alone knows what he is, never dreams of killing him. Ruthven's dreadful power springs from his oath of friendship (Auerbach 16).

Por mais improvável que nos pareça Aubrey manter uma relação amigável com Ruthven na conclusão da história, este parece revelar algum fascínio perante o aristocrata, que recupera a confiança e admiração do jovem devido ao zelo que demonstra durante o delírio em Atenas. O juramento de silêncio trata-se efectivamente de uma manifestação de verdadeira lealdade e consideração de Aubrey pelo amigo e, por conseguinte e como propõe Auerbach, é também um juramento de amizade¹¹¹. Poderíamos ainda conceber este juramento como um pacto faustiano, na medida em que é feito a uma figura demoníaca, acabando o humano (Aubrey) por sofrer bastante devido às suas escolhas. No entanto, Aubrey não retira qualquer benefício deste juramento (contrariamente a Fausto). Este é iludido pela falsa amizade que o aristocrata lhe oferece e, por conseguinte, é posteriormente derrubado pela sua ingenuidade e honestidade. Destaca-se o negativismo no final da história ao constatarmos que perversidade e hipocrisia (características associadas a Ruthven) prosperam e triunfam sobre a honestidade de Aubrey: decidido a manter o voto de silêncio, este perde a sua vida e a sua irmã.

Termina assim a história de uma personagem idealista cuja forte crença na virtude humana é tragicamente derrubada após a aproximação a Ruthven, que abandona a vivacidade inicial ao ser assombrado pelo vampiro. Contrariamente a muitas das vítimas de Ruthven, Aubrey não é arruinado financeiramente ou conduzido a um opróbrio irreversível (embora seja considerado louco), mas é destruído psicologicamente. Sendo que este é alterado por uma personagem do sobrenatural exterior, parece-nos correcto inserir a narrativa num *myth* (arquétipo) comum na literatura fantástica e definido por Jackson: encontramos nesta história um “Eu” vitimizado por uma força exterior (independente da sua consciência), sendo posteriormente transformado numa figura diferente da anterior (Jackson 58). Embora Jackson se refira a *The Vampyre* apenas de modo passageiro (120), esta asseire que este tipo de transformações surge frequentemente em histórias de vampirismo, entre elas *Dracula* (58-60)¹¹². Efectivamente, muito embora receie a ameaça que o vampiro representa, Aubrey não deixa de ser transformado por este de outras formas.

¹¹¹ Também Christabel é impedida de revelar o seu medo perante Geraldine, mas tal parece dever-se unicamente ao feitiço da segunda (não sendo portanto um silêncio intencionalmente jurado).

¹¹² Jackson (58-59) aponta ainda como exemplo o famoso filme de horror *Night of the Living Dead* (1968), realizado por George Romero (1940-2017).

Após reencontrar o ex-companheiro na Inglaterra ressuscitado, este começa a apresentar um comportamento bastante semelhante ao de Ruthven; de certa forma, Aubrey torna-se também numa espécie de *vampyre* e distancia-se da sociedade:

For days he remained in this state; shut up in his room, he saw no one [...] At last, no longer capable of bearing stillness and solitude, he left his house, roamed from street to street, anxious to fly that image which haunted him. His dress became neglected and he wandered, as often exposed to the noon-day sun as to the midnight damps. He was no longer to be recognized (*Vampyre* 63-64).

Esta decadência constante de Aubrey culmina na sua morte: trata-se de um desfecho pessimista, que parece atribuir à bondade e honestidade pouco valor. Ruthven (anti-herói ou herói demoníaco) triunfa num conflito simbólico entre as forças do Bem e as do Mal, ao passo que Aubrey não prevalece. No entanto, embora as duas personagens representem forças distintas, até mesmo opostas, não deixam de se complementar mutuamente: Aubrey reprime aquilo que considera incorrecto (por exemplo uma abordagem indevida e corruptora das mulheres), procurando praticar essencialmente boas acções. Ruthven está igualmente bastante familiarizado com as virtudes e ética humanas, pois aproxima-se com frequência daqueles que considera representativos destes valores. É justamente esta junção das duas forças que permite ao vampiro destruir aquilo que reconhece como valores éticos e, por conseguinte, entregar-se à prática do Mal. Polidori mostra-nos que estas duas forças (o Bem simbolizado por Aubrey e, em menor grau, Ianthe, e o Mal pelo aristocrata) coexistem lado a lado e que nenhuma delas existe sem o seu respectivo oposto. Também Punter e Glennis Byron reconhecem esta dicotomia na ficção oitocentista:

In nineteenth century vampire fiction, the representation of the vampire as monstrous, evil and other, serves to guarantee the existence of good, reinforcing the formally dichotomized structures of believe which, [...] still constituted the dominant world view (Punter and Byron 270).

IV.4: Recepção e Expansão de *The Vampyre* na Europa

Não tardou muito para que *The Vampyre* alcançasse um grande sucesso em Inglaterra e também no Continente: logo em 1819, foi objecto de cinco reedições inglesas. Seguidamente, a obra foi publicada em Paris pelos célebres editores irmãos Galignani (mas ainda no idioma original¹¹³). Contudo, ainda nesse mesmo ano foram realizadas as primeiras traduções da narrativa, mais propriamente a tradução para Francês de Henri Faber (intitulada *Le Vampire*) e ainda uma tradução alemã anónima (*Der Vampyr*). Seguiram-se numerosas traduções do texto para outras línguas, como por exemplo o Italiano e o Espanhol¹¹⁴, publicadas maioritariamente ao longo da década seguinte. Parece-nos razoável atribuir o sucesso estrondoso da narrativa à popularidade de Byron (reconhecido como o autor em várias edições estrangeiras, à semelhança das edições inglesas). Contudo, devemos lembrar que *The Vampyre* originou uma fórmula narrativa inovadora, popularizada não apenas pelas múltiplas traduções, como pelas adaptações teatrais e literárias que se dele se seguiram e o reformularam.

Logo em 1820 foi publicado em Paris o romance *Lord Ruthwen, ou Les Vampires*, de Cyprien Bérard. Possivelmente redigido para aproveitar a enorme popularidade da narrativa original, o romance corresponde a uma sequência desta, centrando-se nas aventuras de Ruthwen (provavelmente após o falecimento de Aubrey). No final do segundo volume, este é executado da forma tradicional, após ser identificado como vampiro¹¹⁵ (sendo então possível um regresso à ordem e à estabilidade). Embora esta obra não tenha marcado o género do vampiro muito significativamente, encontra-se actualmente traduzida para Inglês por Brian Stableford (*The Vampire Lord Ruthwen*, 2011). Porém, como afirma Viets (99), muito do sucesso estrondoso de *The Vampyre* na França resultaria não de livros, mas sim do teatro parisiense. Assim, estando já estabelecida a popularidade dos vampiros na França de 1820, foram várias as peças que estrearam nesse ano claramente baseadas no famoso conto. A primeira em particular revelou-se bastante frutuosa, pelo que iremos agora debruçar-nos sobre esta e ainda algumas das obras que influenciaria.

¹¹³ John Anthony (1796-1873) e William (1798-1882) Galignani ficaram conhecidos pelas suas numerosas publicações parisienses em múltiplos idiomas da Europa.

¹¹⁴ Não encontramos qualquer tradução portuguesa publicada nessa época, mas o conto encontra-se actualmente disponível numa antologia portuguesa: *Histórias de Vampiros* (2008).

¹¹⁵ Richard Switzer (110) apresenta uma síntese deste romance.

The Vampyre não foi popularizado na França apenas graças à fama de Byron: nos finais do século XVIII, uma grande quantidade de romances góticos ingleses (que eram lidos por numerosos leitores britânicos) recebeu tradução francesa, o que naturalmente viria a influenciar o gosto e textos literários em França. Alguns dos romances viriam a ser adaptados para o teatro parisiense pelo dramaturgo e director Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) (Montclair 56), factor que levaria à popularização desta literatura neste país (um desenvolvimento aliás coincidente com o despoletar do Romantismo francês). Estava agora preparado o palco propício para a ascensão e popularização do vampiro aristocrático. E assim, a primeira adaptação dramática do *Vampyre* estreou no chamado Théâtre de la Porte-Saint-Martin (situado em Paris) em Junho de 1820: o famoso melodrama *Le Vampire*, redigido pelo precursor do Romantismo francês Charles Nodier¹¹⁶ (1780-1844). Nodier escreveu igualmente o prefácio ao romance de Bérard, pelo que certamente possuía algum conhecimento acerca do vampiro. Embora seja evidentemente modelado na história de Polidori, *Le Vampire* apresenta diferenças significativas relativamente à primeira, como por exemplo o facto de a acção se localizar na Escócia. Atentemos numa passagem do Prólogo, na qual Oscar (o chamado “génie des mariages”) enumera as habilidades e as fraquezas do vampiro:

Et comme son avenir est sans ressources, il a toutes les ressources du présent. Il peut prendre toutes les formes, emprunter tous les langages, user de toutes les séductions. Rien ne lui manque des apparences de la vie; mais la mort, qui n’abandonne jamais sa proie tout entière, a imprimé sa trace sur son visage et même cet indice repoussant se dérobe encore aux yeux qu’il a intérêt de tromper (Nodier 6).

À semelhança de *Lord Ruthven* em *The Vampyre*, os vampiros aqui caracterizados são capazes de se imiscuir entre os vivos: trata-se de criaturas enganadoras por natureza, perigosas justamente devido à semelhança que mantêm com aqueles em redor; no entanto, não conseguem esconder totalmente a marca que a morte lhes deixou. Consequentemente, Malvina (personagem deste melodrama equivalente a *Miss Aubrey*) observa *Lord Rutwen* [sic] com um temor inexplicável (*Ibidem* 23). É também revelado que Rutwen requer uma mulher com quem casar para manter a sua existência (pelo que persegue Malvina e Lovette). Desta forma, este encontra-se continuamente restringido pela sua condição vampírica, e não é necessariamente uma personagem perversa como *Lord Ruthven* em *The*

¹¹⁶ Pierre Carmouche (1797-1868) e Achille de Jouffroy (1785-1859) colaboraram com Nodier na preparação do melodrama, mas nenhum destes dramaturgos é nomeado na versão publicada.

Vampyre. Assistimos na última cena à derrota de Rutwen: tendo terminado o tempo do qual depende o seu casamento e sobrevivência, Rutwen é condenado a um estado de inexistência eterna: trata-se do chamado “néant” (vazio) (*Ibidem* 56). Evidencia-se uma considerável diferença patente entre este e o Ruthven original: enquanto o primeiro simplesmente sobrevive, Ruthven pode verdadeiramente viver (precisando somente do ocasional alimento). Nodier e os outros autores deram um final trágico a Rutwen com vista a cumprirem uma das mais importantes funções dos melodramas: segundo indica Ana Camarani, estamos perante um subgênero dramático teatral que procurava ser “eminentemente moral” (106).

Devido ao sucesso do *Vampyre* e do melodrama, seguir-se-iam diversas produções francesas centradas em vampiros no decurso de 1820. Muitas destas tratavam-se de farças: o *vaudeville Le Vampire*, do dramaturgo Eugène Scribe (1791-1861), é possivelmente um dos mais conhecidos exemplos¹¹⁷. Ruthven acabaria também por alcançar o drama inglês: ainda nesse ano, James Robinson Planché (1796-1880) foi incumbido de adaptar *Le Vampire* de Nodier para o teatro britânico (possivelmente graças à popularidade do melodrama na França). *The Vampire: Or, the Bride of the Isles* viria a estreiar a 9 de Agosto na English Opera House (actualmente designada Lyceum). Esta segue as peripécias do original, apresentando apenas ligeiras diferenças, como por exemplo o nome de Aubrey (*Lord Ronald*), bem como o reduzido número de actos (somente dois nesta tradução). Ruthven regressaria ao palco francês através da estreia da peça *Le Vampire* (1851) de Alexandre Dumas (père) (1802-1870), presumidamente também baseada na versão dramática de Nodier, sendo que o autor assistira a uma representação desta anteriormente¹¹⁸.

Embora já tardiamente, Ruthven seria ainda ressuscitado na ópera alemã nos finais da década de 1820: Heinrich August Marschner (1795-1861), famoso compositor alemão, tendo constatado que o drama de Nodier alcançara um estrondoso sucesso, resolveu trabalhar na sua própria versão. Wilhelm August Wohlbrück (1795-1858) redigiu o libreto para esta produção, intitulada *Der Vampyr* e apresentada primeiramente em Leipzig em Março de 1828. Wohlbrück baseou-se no melodrama de Nodier para desenvolver o libreto: como

¹¹⁷ Summers (297-304) apresenta sínteses de algumas destas dramatizações.

¹¹⁸ Dumas veio mais tarde a descrever a experiência minuciosamente no terceiro volume de *Mes Mémoires* (1863). Esta descrição encontra-se disponível na antologia de Christopher Frayling (178-191), numa tradução para o Inglês (tradutor não nomeado).

afirma Pamela C. White (25), ambas as produções apresentam enredos bastante similares. *Der Vampyr* difere do melodrama essencialmente quanto ao papel de Aubry [*sic*] (tornado na ópera o noivo prometido de Malwina [*sic*] e não seu irmão) e também quanto ao espaço representado (alterado da Escócia para Hungria). Seguiu-se nesse ano outra ópera intitulada *Der Vampyr* e composta por Peter Josef von Lindpaintner (1791-1856). Mas essa ópera não conseguiu alcançar o mesmo êxito da anterior: *Der Vampyr* de Marschner continuaria a ser representado ao longo do século seguinte, incluindo nos países anglófonos, enquanto a versão de Lindpaintner cairia em esquecimento (Melton 503).

Evidentemente, *Lord Ruthven* passou de uma personagem inovadora a um autêntico fenómeno cultural em alguns centros europeus. Durante o século XIX (e especialmente na terceira década) seriam diversas as suas recriações em vários meios culturais, incluindo teatro, ópera e literatura. Ruthven alterou substancialmente a concepção da figura do vampiro que persistia no mundo ocidental: como vimos previamente, o vampiro era concebido como uma simples superstição; no entanto, este acabou por se tornar num motivo literário, uma personagem criada para objectivos artísticos e recreativos (justamente o destino dado a outros seres folclóricos, como por exemplo o lobisomem). Seguiram-se alguns vampiros na literatura directa ou indirectamente influenciados pela figura de Ruthven. Encontramos na literatura oitocentista uma grande quantidade de vampiros sedutores: entre eles Aurelia de “Vampirismus” (1821) (breve história de horror de Hoffmann), Clarimonde, Carmilla e Drácula¹¹⁹. Porém, Ruthven dominou o mundo e imaginário ocidental na terceira década do século mais do que qualquer outro vampiro literário ou mesmo pertencente ao folclore; afinal, como afirma Switzer sobre esta personagem:

In spite of the mediocrity of the works in which he was presented, he [Lord Ruthven] stands out as one of the most popular characters ever to appear in literature. Few figures are to be found that have appeared so frequently in at least three different literatures and in the works of so large a number of authors (Switzer 112).

¹¹⁹ Frayling (92) coloca as vampiras aqui referidas numa categoria diferente daquela de Ruthven: enquanto estas são inseridas no grupo das *Fatal Women*, *Lord Ruthven* e ainda os vampiros que nele se basearam são agrupados na categoria designada *Satanic Lords*.

CONCLUSÃO

The vampire's *nature* is fundamentally conservative – it never stops doing what it does; but *culturally*, this creature may be highly adaptable. Thus it can be made to appeal to or generate fundamental urges located somehow ‘beyond’ culture (desire, anxiety, fear), while simultaneously, it can stand for a range of meanings and positions in culture. The simultaneity at work here, it seems to me, explains why the vampire has lived so long (Gelder 141).

Ken Gelder está certo relativamente aos vampiros: estes são verdadeiramente criaturas versáteis, como aliás procurámos demonstrar já desde o capítulo inicial; estes variam de lugar para lugar bem como de período para período, recebendo diversas denominações, de acordo com a respectiva cultura ou sociedade de origem. A *lamia* da mitologia clássica, o *vrykolakas* grego e o moderno *chupacabra* americano tratam-se todos de monstros vampíricos, embora difiram claramente na aparência e mesmo no comportamento. Numerosos escritores ocidentais conseguiram alargar a versatilidade vampírica: desde sátiras setecentistas a ficção contemporânea, diversos textos transformaram o vampiro (que inicialmente se tratava somente de uma criatura mítica) numa autêntica figura e motivo literários, numa personagem da cultura popular. Joseph Tournefort, Augustin Calmet e outros intelectuais, revelando algum interesse por esta figura, estudaram-na afincadamente, permitindo assim a sua primeira popularização na Europa ocidental. Outros autores de renome (por exemplo Voltaire e Marx) viriam a utilizar o vampiro metaforicamente, visando criticar deste modo as realidades socioeconómicas vigentes (o que corrobora a afirmação supracitada relativamente à posição cultural do vampiro). Foram contudo outros escritores que dariam origem ao vampiro literário e cinematográfico que perdura até aos nossos dias.

O vampiro como o conhecemos hoje é verdadeiramente um constructo romântico, em particular na lírica romântica inglesa: autores reputados como Southey, Byron, Coleridge e Keats, bem como alguns menos lembrados, recriaram esta personagem nalguns dos poemas mais conhecidos que escreveram, baseando-se na controvérsia setecentista centrada nos vampiros e em elementos recorrentes dos romances góticos, bastante consumidos nesse período. No entanto, nenhuma dessas composições acabaria por alcançar o estrondoso sucesso cultural e comercial de *The Vampyre*. Esta narrativa contribuiu bastante para a transformação do vampiro enquanto motivo e personagem literários (embora o mesmo não possa ser dito acerca da fama do autor – Polidori não recebeu crédito pelo

conto a princípio). *Lord Ruthven* demarca-se consideravelmente dos vampiros folclóricos: à semelhança dos vampiros literários precedentes (entre estes Philinnon e Geraldine), Ruthven não se trata meramente de um sugador de sangue selvático; este procura aproximar-se discretamente das suas presas, algo que consegue graças à capacidade retórica e à sua fortuna; não se restringe unicamente aos espaços e comunidades campestres, viajando numa constante errância (precisamente como o *Giaour* do poema oriental de Byron); possui como principal desígnio derrubar toda a virtude e expandir o vício e depravação pelo mundo (comportamento associável à corrupção vampírica); persegue Aubrey continuamente ao invés de focar-se em procurar alimento, revelando assim um espírito competitivo e rancoroso. Assim, este difere bastante dos vampiros pertencentes ao folclore e é uma figura memorável no panorama da literatura gótica e fantástica.

Como pudemos constatar já no último subcapítulo, esta história teve uma recepção imediata bastante calorosa em vários países europeus: as primeiras traduções e adaptações dramáticas surgiram no período subsequente ao seu lançamento e acabaram por conduzi-la à ópera. Porém, a obra teria também uma influência muito mais duradoura: na literatura anglófona, encontramos diversas histórias directa ou indirectamente influenciadas pelo conto de John Polidori. Uma das mais frequentemente citadas é possivelmente o longo *penny dreadful*¹²⁰ *Varney the Vampyre* (1845-47), atribuído ao escritor James Malcolm Rymer (1814-1884). Como Ruthven, Varney é um vampiro ardiloso e aristocrático e é continuamente ressuscitado pela Lua (sendo morto muitas vezes no decorrer desta narrativa). Mais populares que Varney são indubitavelmente os vampiros titulares Carmilla e Dracula; Dracula conseguiria conquistar um público notavelmente superior àquele de *Lord Ruthven* e tornou-se num verdadeiro fenómeno cultural. O romance de Stoker inspirou uma quantidade incalculável de filmes (entre os quais *Dracula*, 1931, *Blacula*, 1972 e *Bram Stoker's Dracula* de 1992), bem como videojogos (mais notavelmente a célebre série japonesa intitulada *Castlevania*, desenvolvida pela editora Konami) e alguns outros *media*. Porém, parece-nos plausível que o conto de Polidori tenha influenciado a concepção da personagem de Dracula; afinal, ambos são vampiros aristocráticos e viajados que produzem um fascínio fatal e irresistível sobre as vítimas.

¹²⁰ Os *penny dreadfuls*, assim designados devido ao preço de um *penny* por cada fascículo, eram narrativas sensacionalistas impressas num papel barato e, consequentemente, acessíveis para um público leitor económica e socialmente desfavorecido. *Varney* tratava-se de um dos mais populares romances neste subgénero, tal como outros romances de Rymer (McDowell 489-90).

Não obstante o grande interesse que estas comparações entre histórias de vampiros poderão suscitar, preferimos não estender os limites desta dissertação, que hipoteticamente incidiria também sobre narrativas vitorianas (como aquelas indicadas anteriormente). De futuro poderão ainda ser efectuadas comparações entre o conto de Polidori e outras histórias com vampiros ou personagens vampíricas, nomeadamente quanto à caracterização do vampiro e os efeitos que este exerce sobre aqueles em seu redor. Exceptuando meras referências passageiras, foram ignorados neste estudo romances actuais de vampiros. Todavia, acreditamos que esses poderão ter igualmente algum interesse e que seria pertinente confrontá-los com manifestações folclóricas e literárias prévias do vampiro. Talvez um exemplo interessante a considerar seja *The Vampyre* (1995) do historiador e romancista Tom Holland: o romance relata a ressurreição de Byron na Grécia agora transformado num vampiro (apresentando por conseguinte algumas parecenças consideráveis com a narrativa homónima de Polidori. Estudos centrados noutras obras do nosso autor (que permanece relativamente desconhecido) poderão de igual modo revelar-se interessantes. Finalmente, um estudo muito mais abrangente sobre os vários vampiros folclóricos poderá conduzir-nos a uma melhor compreensão desta personagem.

BIBLIOGRAFIA

As normas bibliográficas que seleccionámos para esta dissertação são aquelas estipuladas pela última versão do *MLA Handbook (Eighth Edition, 2016)*. Devido ao tamanho da bibliografia, optámos por organizar a secundária por diversas secções temáticas. Todas estas secções incidem total ou parcialmente sobre os textos literários estudados, excluindo a última. Todos os *URLs* apresentados foram testados na data de 3 de Dezembro e os *sites* consultados mantêm-se acessíveis.

Bibliografia Primária

Anonymous. Introduction. *The Vampyre*. By John William Polidori. London: Sherwood, Neely, and Jones, 1819: pp xix-xxv.

Polidori, John William. *The Vampyre*. London: Sherwood, Neely, and Jones, 1819. *Internet Archive*, archive.org/details/vampyretale00poli

---. *'The Vampyre' and Other Writings*. Edited with an Introduction by Franklin Charles Bishop. Carcanet, 2005.

Bibliografia Secundária

John William Polidori e *The Vampyre*

Bainbridge, Simon. "Lord Ruthven's Power: Polidori's 'The Vampyre', Doubles and the Byronic Imagination". *The Byron Journal*, vol. 34, no. 1, 2006: pp 21-34.
l-adam-mekler.com/bainbridge_polidori.pdf

Baldick, Chris, and Robert Morrison. Introduction. *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford UP, 1997: pp vii-xxii.

Bishop, Franklin Charles. Introduction. *'The Vampyre' and Other Writings*. By John William Polidori. Carcanet, 2005: pp vii-xx.

- Camarani, Ana Luiza Silva. “Frenético e Melodrama: Os Vampiros de Polidori e Nodier”. *Itinerários* n. 34, 2012: pp 97-110. *Repositório Institucional UNESP*, repositorio.unesp.br/handle/11449/107961
- Garnett, Richard. “Polidori, John William (1795-1821)”. *The Dictionary of National Biography*, Volume XIV, 1973.
- Macdonald, David Lorne. *Poor Polidori: A Critical Biography of the Author of The Vampyre*. University of Toronto Press, 1991.
- Mulvey-Roberts, Marie. “Polidori, John (1795-1821)”. *The Handbook of the Gothic*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. Palgrave Macmillan, 2009 [1998].
- Rieger, James. “Dr. Polidori and the Genesis of Frankenstein”. *Studies in English Literature 1500-1900*, vol. 3, no. 4, 1963: pp 461-72. *JSTOR*, doi: 10.2307/449313
- Rossetti, William Michael. Introduction. *The Diary of Dr. John William Polidori, 1816*. London: Elkin Mathews, 1911: pp 1-24. *Internet Archive*, archive.org/details/diaryofdrjohnwil00polirich
- Skarda, Patricia L. “Vampirism and Plagiarism: Byron’s Influence and Polidori’s Practice”. *Studies in Romanticism*, vol. 28, no. 2, 1989: pp 249-69. *JSTOR*, doi: 10.2307/25600775
- Stableford, Brian. “The Vampyre”. S. T. Joshi, pp 383-86.
- Stott, Andrew McConnell. *The Poet and the Vampyre: The Curse of Byron and the Birth of Literature’s Greatest Monsters*. Pegasus Books, 2014.
- Switzer, Richard. “Lord Ruthwen and the Vampires”. *The French Review*, vol. 29, no. 2, 1955: pp 107-112. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/382161
- Viets, Henry R. “The London Editions of Polidori’s *The Vampyre*”. *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 63, no. 2, 1969: pp 83-103. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24301811

Estudos sobre o Vampiro e suas Representações

- Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. University of Chicago Press, 1995.
- Calmet, Augustin. *Traité sur les Apparitions des Esprits, et sur les Vampires, ou les Revendans de Hongrie, de Moravie, &c.* Tome II. Paris: Debure l'aîné, 1751. Gallica, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68180w
- Dumas, Alexandre [père]. "A Visit to the Theatre". Frayling, pp 178-91.
- Frayling, Christopher. *Vampyres: Genesis and Resurrection from Count Dracula to Vampirella*. Thames & Hudson, 2016 [1978].
- Frost, Brian J. *The Monster with a Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*. Bowling Green State University Popular Press, 1989.
- Gelder, Ken. *Reading the Vampire*. Routledge, 1994.
- Hock, Stefan. *Die Vampyrsgen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur*. Gerstenberg Verlag, 1977 [1900].
- Klinger, Leslie S., and Jeff Conner. Editors. *In the Shadow of Dracula: Classic Vampire Fiction*. Illustrated by Michael Manomivibul. IDW Publishing, 2011.
- Jaucourt, Louis de. "Vampire". *Encyclopédie de Diderot*, encyclopédie.eu/index.php/religion/1208174485-superstition/728042835
- Montclair, Florent. *Le Vampire dans la Littérature et au Théâtre: Du Mythe Oriental au Motif Romantique*. Presses du Centre UNESCO de Besançon, 1997.
- Riccardo, Martin V. "Foreword: A Brief Cultural History of the Vampire". *The Vampire Book*. By Gordon Melton. Visible Ink Press, 1999: pp ix-xvii.
- Ringel, Faye. "Scholarship on Vampires". S. T. Joshi, pp 275-79.
- Senf, Carol. *The Vampire in Nineteenth-Century English Literature*. Bowling Green State University Popular Press, 1988.
- Summers, Montague. *Vampires and Vampirism*. Dover Publications, 2005 [1928].

“Timeline of Vampire Literature”. *Tiki-Toki*. Oxford Academic,

www.tiki-toki.com/timeline/entry/438730/Timeline-of-Vampire-Literature

Twitchell, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*.

Duke UP, 1997 [1981].

White, Pamela C. “Two Vampires of 1828”. *The Opera Quarterly*, vol. 5, no. 1, 1987: pp

22-57. *BookSC*, booksc.org/book/42663071/45e3e4

Wilson, Katharina. “The History of the Word ‘Vampire’”. *Journal of the History of Ideas*,

vol. 46, no. 4, 1985: pp 577-83. *JSTOR*, doi: 10.2307/2709546

Estudos sobre Literatura Gótica

Botting, Fred. *Gothic*. New Critical Idiom. Routledge, 1996.

Davison, Carol Margaret. *Gothic Literature 1764-1824*. History of the Gothic. University

of Wales Press, 2009.

Ellis, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh UP, 2000.

Groom, Nick. *The Gothic: A Very Short Introduction*. Oxford UP, 2012.

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen, 1981.

McDowell, Stacey. “Penny Dreadfuls”. *The Encyclopedia of the Gothic*. Edited by Wil-

liam Hughes, *et al.* Blackwell Publishing, 2016: pp 489-90.

Nelson, Victoria. *Gothicka: Vampire Heroes, Human Gods, and the New Supernatural*.

Harvard UP, 2013 [2012].

Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the*

Present Day. Volume 1: The Gothic Tradition. Routledge, 1996 [1980].

Punter, David, and Glennis Byron. *The Gothic*. Blackwell Publishing, 2012 [2004].

Radcliffe, Ann. “On the Supernatural in Poetry”. *The New Monthly Magazine and Litera-*

ry Journal, vol. 16, 1826: pp 146-52. *Google Books*,

Estudos sobre Literatura Romântica

Carter, Ronald, and John McRae. *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*. Routledge, 2002 [1997].

Curry, Kenneth. *Southey*. Routledge & Kegan Paul, 1975.

Kitson, Peter J. "The Romantic Period, 1780-1832". *English Literature in Context*. Edited by Paul Poplawski. Cambridge UP, 2008: pp 306-402.

Jovanovic, Milan. "*Christabel* – The Nemesis of Coleridge and Wordsworth's Friendship". Master Thesis. University of Lisbon, 2009.

Muir, Kenneth. Introduction. *The Romantic Period: Excluding the Novel*. Great Writers Student Library. Macmillan Press, 1980: pp 1-18.

Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Translated by Angus Davidson. With a Foreword by Frank Kermode. Oxford UP, 1990 [1930].

Saul, Nicholas. "Aesthetic Humanism (1790-1830)". *The Cambridge History of German Literature*. Edited by Helen Watanabe-O'Kelly, 1997: pp 202-71.

Wordsworth, William. "Wordsworth's Prefaces of 1800 and 1802". *Lyrical Ballads*. Edited by R. L. Brett and A. R. Jones. Methuen, 1965: pp 241-72.

Textos Literários

Bürger, Gottfried August. "Lenore". *Zeno.org*, www.zeno.org/nid/20004640403

Byron, George Gordon. *Byron's Poems*. Volume II. Everyman's Library, 1963.

---. "Fragment of a Story". Frayling, pp 171-76.

Coleridge, Samuel Taylor. *Coleridge's Poetry and Prose*. Edited by Nicholas Halmi, Paul Magnuson and Raimonda Modiano. W. W. Norton, 2004.

- Gautier, Théophile. "The Deathly Lover". Klinger & Conner, pp 65-84.
- Goethe, Johann Wolfgang von. "Die Braut von Korinth". *Zeno.org*,
www.zeno.org/nid/20004840275
- Hoffmann, E. T. A. "Aurelia". Frayling, pp 246-64.
- Homero. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. Livros Cotovia, 2008.
- Le Fanu, Sheridan. *In a Glass Darkly*. With an Introduction by Paul M. Chapman. Wordsworth, 2008 [1872].
- Linton, Eliza Lynn. "The Fate of Madame Canabel". Frayling, pp 318-32.
- Nodier, Charles, et al. *Le Vampire: Mélodrame en Trois Actes, Avec un Prologue*. Paris: Jean-Nicolas Barba, 1820. *Google Books*,
books.google.pt/books?id=Cda5kpWKRHgC
- Rossetti, Dante Gabriel. Translator. *Lenore*. By Gottfried August Bürger. Ellis and Elvey, 1900. *Internet Archive*, archive.org/details/buergerslenore00buerrich
- Shelley, Mary. *Frankenstein: Or, The Modern Prometheus*. Penguin, 1994 [1818].
- Southey, Robert. *Thalaba the Destroyer: A Rhythmical Romance*. Volume II. Boston: T. B. Wait and Co. and Charles Williams, 1812 [1801]. *Internet Archive*,
archive.org/details/thalabadestroyer02soutrich
- Stagg, John. "The Vampyre". *The Minstrel of the North: Or, Cumbrian Legends*. London: Hamblin and Seyfang, 1810: pp 261-68. *Google Books*,
books.google.pt/books?id=fHITlcm0MJwC
- Stoker, Bram. *Dracula*. Authoritative Text, Contexts, Reviews and Reactions, Dramatic and Film Variations, Criticism. Edited by Nina Auerbach and David J. Skal. W. W. Norton, 1997 [1897].
- Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. Edited with an Introduction and Notes by Nick Groom. Oxford UP, 2014 [1764-65].

Obras Enciclopédicas

Bunson, Matthew. *The Vampyre Encyclopedia*. Gramercy Books, 2000 [1993].

Joshi, S. T., Editor. *Encyclopedia of the Vampire: The Living Dead in Myth, Legend, and Popular Culture*. Greenwood, 2011.

Melton, J. Gordon. *The Vampire Book*. Visible Ink Press, 1999 [1994].

Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature. Merriam-Webster, 1995.

“Vampire Bat”. *Encyclopædia Britannica*, 24th March 2014.

www.britannica.com/animal/vampire-bat

Voltaire [François-Marie Arouet]. *Dictionnaire Philosophique*. Tome Huitième: Rai-Zor.

Paris: Chez l'Éditeur, 1822 [1764]. *Internet Archive*,

archive.org/details/dictionnairephil08volt

Textos Diversos

Freud, Sigmund. “The ‘Uncanny’”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, Volume XVII. Edited by James Strachey and Anna Freud. Hogarth Press, 1973: pp 218-56.

Hobsbawm, Eric. “Mitteleuropean Destinies”. *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*. Little Brown, 2013: pp 84-95.

Marx, Karl. *Capital: A Critical Analysis of Capitalist Production*. Translated by Samuel Moore, Edward Aveling, and Ernest Untermann. Introduction by Mark G. Spencer. Wordsworth, 2013 [1867-83].

Tournefort, Pitton de. *Relation d'un Voyage du Levant*. Tome Premier. Paris: L'Imprimerie Royale, 1717. *Gallica*, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85336n

Apêndice 1: “Der Vampir” de Ossenfelder

A seguinte tradução de “Der Vampir” foi retirada de *The Vampire Book*, de J. Gordon Melton (528-29). Melton não indica o tradutor do poema; porém, Joshi (362) apresenta alguns versos da mesma tradução e atribui-a a Aloysius Gibson. Esta versão conta vinte e dois versos, enquanto a original inclui mais dois, e inverte a ordem destes ocasionalmente. Apesar dessas suas imperfeições, a tradução transmite eficazmente as ideias do poema, que analisámos previamente (cf. páginas 30-31).

My dear young maiden clingeth
Unbending, fast and firm
To all the long-held teaching
Of a mother ever true;
As in vampires unmortal
Folk on the Theyse’s portal
Heyduck-like do believe.
But my Christian thou dost dally,
And wilt my loving parry
Till I myself avenging
To a vampire’s health a-drinking
Him toast in pale tockay.
And as softly thou art sleeping
To thee shall I come creeping
And thy life’s blood drain away.
And so shalt thou be trembling
For thus shall I be kissing
And death’s threshold thou’lt be crossing
With fear, in my cold arms.
And last shall I thee question
Compared to such instruction
What are a mother’s charms?

Apêndice 2: *Lenore* de Bürger

A seguinte tradução foi realizada por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) em 1844 e publicada por William Michael Rossetti (seu irmão) apenas em 1900. A tradução emprega, contrariamente a algumas versões anteriores, o nome “Lenore” precisamente como no poema original. Apresentamos de seguida a trigésima estrofe reescrita por Gabriel Rossetti: os quatro versos iniciais desta reproduzem fielmente o conteúdo original; já os restantes afastam-se ligeiramente, mas o sentido essencial da estrofe mantém-se: o cavaleiro fantasmagórico perde a sua falsa forma humana e torna-se um esqueleto.

But see! but see! in an eyelid's beat,
Towhoo! a ghastly wonder!
The horseman's jerkin, piece by piece,
Dropped off like brittle tinder!
Fleshless and hairless, a naked skull,
The sight of his weird head was horrible;
The lifelike mask was there no more,
And a scythe and a sandglass the skeleton bore.