

Célia Maria Magalhães

**OS MONSTROS E A QUESTÃO RACIAL  
NA NARRATIVA PÓS-COLONIAL BRASILEIRA**

Célia Maria Magalhães

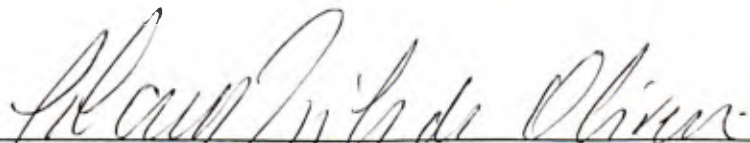
**OS MONSTROS E A QUESTÃO RACIAL  
NA NARRATIVA PÓS-COLONIAL BRASILEIRA**

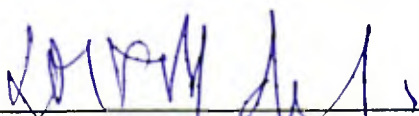
Tese de doutoramento apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras/Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira


Belo Horizonte  
Faculdade de Letras da UFMG  
1997


Tese aprovada pela banca examinadora composta pelos seguintes professores:


  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira - UFOP  
Orientadora

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Lynn-Mário T. Menezes de Souza - USP

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Eneida Maria de Souza - UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Wander Melo Miranda - UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Ana Lúcia Almeida Gazolla - UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. Else Ribeiro Pires Vieira  
Coordenadora do Curso de Pós-Graduação  
em Letras - Estudos Literários  
FALE/UFMG

Belo Horizonte, de de 1997

Ao meu pai (*in memoriam*): meu princípio.

Aos meus filhos, Elisa e Ernesto: minha continuidade.

Às minhas irmãs Alda (*in memoriam*) e Neuza: meu apoio.

Este trabalho realizou-se com o apoio das seguintes instituições:

Universidade Federal de Ouro Preto, cujo Programa de Capacitação de Docentes ofereceu-me a oportunidade de aperfeiçoamento e titulação acadêmica;

Departamento de Letras da Universidade Federal de Ouro Preto, através do Projeto Integrado – inicialmente “Pesquisas em Tradução *stricto e lato sensu*” (fase já completada) – “Tradução, Intertextualidade e Cultura”, em andamento e coordenado pela Prof. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira, do qual meu trabalho é parte integrante;

Universidade Federal de Minas Gerais, cujo Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários proporcionou-me os subsídios teóricos básicos para o desenvolvimento do trabalho, além de bolsa de estudos de sua quota de bolsas CAPES/demanda social e CAPES/doutorado sanduíche;

University of Nottingham que, através do Department of Hispanic and Latin-American Studies e da School of Critical Theory e da sua participação no Programa de Doutorado Sanduíche da CAPES, complementou e diversificou os conhecimentos teóricos necessários para a finalização deste trabalho,

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior CAPES, através das bolsas de doutorado CAPES/demanda social, no período de março de 1993 a agosto de 1994, CAPES/doutorado sanduíche, no período de setembro de 1994 a dezembro de 1995 e PICD/CAPES/UFOP, no período de março de 1996 a fevereiro de 1997.

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira, mestra, colega, orientadora e amiga, pelo estímulo constante, as indicações bibliográficas e a leitura perspicaz que ajudaram a impulsionar o meu trabalho; à Profa. Dra. Else Ribeiro Pires Vieira, pelos cursos de tradução ministrados e pela orientação competente da primeira etapa deste trabalho; à Profa. Dra. Eneida Maria de Souza e ao Prof. Dr. Wander Melo Miranda, pelos cursos ministrados, indicações de bibliografia e valiosas sugestões; ao Prof. Dr. José Américo de Miranda Barros, por sua leitura cuidadosa e sugestões; aos colegas do Departamento de Letras da UFOP que possibilitaram o meu aperfeiçoamento profissional através do intercâmbio de atividades acadêmicas, em especial às Profas. Dras. Lúcia Helena de Azevedo Vilela e Thaís Flores Nogueira Diniz, também pelas indicações bibliográficas e intercâmbio de textos; ao Prof. Dr. Leopoldo Comitti e ao Prof. Murilo Marcondes de Moura, pelas incansáveis horas de discussão sobre a literatura brasileira e o generoso empréstimo de material; à Profa. Dra. Regina Przybycien, pelas valiosas sugestões a este trabalho em sua etapa inicial; à Profa. Dra. Adriana Silvina Pagano, pelas sugestões e intercâmbio de textos; ao Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei, pelas indicações e intercâmbio de bibliografia, à Profa. Dra. Verônica Benn-Ibler, pelo curso ministrado em teoria da recepção; à Elzira Perpétua Divina, pelo inestimável apoio; aos colegas do Departamento de Computação da UFOP, Profs. José Américo Trivelato Messias e Luis Pinheiro da Guia, pela paciência e orientação com relação às questões pertinentes ao processador de textos e à impressão das várias versões deste trabalho, à Alda Lopes Durães Ribeiro, pela revisão e cuidadosa normatização; à amiga Rosa Maria Drummond, por sua dedicação nos momentos difíceis; ao Sebastião Rocha, pela sugestão e empréstimo de material sobre folclore.

Ao Prof. Dr. David J. Murray, pelo incentivo, dedicação, sugestões e envio de bibliografia, além das intermináveis horas de discussão sobre o tema deste trabalho;

ao Prof. Dr. Bernard J. McGuirk, pelo apoio e assistência à minha família em Nottingham, além do incentivo ao meu trabalho e encaminhamento aos especialistas de outras áreas para discussão; aos Profs. Drs. Judith Still, Richard King, Mark Millington, Peter Evans e Mireille Rosello e ao Prof. Greg Mason pelas discussões e sugestões bibliográficas; à Jane Kerrigan, pela amizade e apoio na adaptação da minha família em Nottingham; à amiga Romita, pelo incentivo, sugestões e inestimável apoio.

A todas as pessoas que, de algum modo, cruzaram meu caminho, durante o curso de pós-graduação. De A a Z, sua presença se encontra de alguma forma disseminada no meu percurso: Angela e Alfredo, Brenda, Charlotte, Dolores, Eclice, Elizabeth Belford, Elizabeth Frost, Elizabeth Taylor, Eloy, Fernanda, Gill, Isabel, Jean, Keith, Lídia, Liz, Rivânia, Rosimeire, Virgínia e tantos outros.

A todos o meu mais sincero agradecimento.

## SINOPSE

O objetivo deste trabalho é investigar a noção de monstruosidade como construção narrativa na literatura fantástica inglesa do século XIX, na literatura mágico realista brasileira do modernismo e no cinema latino-americano contemporâneo. Toma-se como ponto de partida o conceito de monstro na Antigüidade e a evolução deste conceito até o Romantismo. Analisa-se a literatura gótica como tecnologia narrativa monstruosa, focalizando-se a “criatura” de Frankenstein e o vampiro como construtos para a representação da alteridade, entre outras. Estabelecem-se o tropo do suplemento e a economia parasitária da linguagem da pós-crítica, além do parasitismo como fundamento das relações sociais, para um exame da contaminação como estratégia do discurso literário e crítico pós-colonial. A narrativa gótica vampiresca, ao tratar diferentemente a questão da alteridade, desestabiliza a noção de sentido textual unívoco, bem como a noção de identidade “pura”. Precursora da narrativa mágico realista, no contexto pós-colonial brasileiro, essa narrativa se transformará na narrativa *trickster*, de Mário de Andrade, produtora do “nem tão” monstruoso *trickster* Macunaíma que, como o vampiro em outras culturas, representa posições específicas da cultura brasileira, incluindo a questão do negro. A narrativa *trickster* diferencia-se da narrativa antropofágica de Oswald de Andrade, a qual constitui um dos fundamentos teóricos para a teoria de tradução da vanguarda concretista, bem como para o cinema brasileiro ligado ao movimento tropicalista e a crítica literária pós-moderna. Conclui-se que o antropófago e o *trickster* são construtos contradiscursivos pós-coloniais diferenciados, o segundo aproveitando a ambivalência e o hibridismo do discurso eurocêntrico para insinuar-se na representação das questões específicas da cultura brasileira.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
I. OS MONSTROS: CONCEITO E EVOLUÇÃO .....	36
1.1. Introdução .....	37
1.2. A Noção de Monstruosidade .....	38
1.3. A Monstruosidade na Narrativa Fantástica .....	42
1.4. A Monstruosidade na Narrativa Gótica .....	45
1.4.1. Os Vampiros na Narrativa Gótica .....	55
1.5. A Monstruosidade na Narrativa Mágico Realista .....	61
II. OS MONSTROS: PARASITISMO E CONTAMINAÇÃO NA REPRESENTAÇÃO PÓS-COLONIAL .....	69
2.1. Introdução .....	70
2.2. Parasitas e Vampiros .....	71
2.3. Parasitas e <i>Tricksters</i> .....	86
2.4. Infiltração e Contaminação .....	95
III. OS MONSTROS NA NARRATIVA LITERÁRIA BRASILEIRA .....	99
3.1. Introdução .....	100
3.2. Canibais ou Antropófagos? .....	102
3.3. <i>Dracula</i> , o Vampiro .....	137
3.4. <i>Macunaíma</i> , o <i>Trickster</i> .....	156
3.5. O Retorno dos Vampiros .....	187
IV. OS MONSTROS NA NARRATIVA TRADUTÓRIA BRASILEIRA .....	194
4.1. Introdução .....	195
4.2. A Tradução da Literatura Latino-Americana como Vampirização .....	196
4.3. Preliminares à Teoria Brasileira Monstruosa de Tradução .....	199
4.4. Ensaio: Metalinguagem e Parafiguração .....	201
4.5. Prefácio: Metalinguagem e Parasitismo .....	211
4.6. Posfácio: Metalinguagem e Vampirização .....	222
4.6.1. A Tradução e o Tema do Fausto .....	226
4.6.2. O Tema do Fausto em <i>Deus e O Diabo na Terra do Sol</i> .....	231
4.6.3. A Tradução e o Vampiro .....	238

V. OS MONSTROS NA NARRATIVA FÍLMICA CONTEMPORÂNEA ..	246
5.1. Introdução .....	247
5.2. Vampiro e Cinema: Transposições Culturais .....	250
5.3. O Vampiro na Europa .....	254
5.4. O Vampiro na América .....	274
5.4.1. Em Hollywood: O <i>Bram Stoker's Dracula</i> , de Coppola .....	275
5.4.2. Na América Latina: México e Argentina dos Anos Noventa .....	282
5.4.3. Na América Latina: o Brasil dos Anos Setenta .....	297
CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA NOÇÃO "NEM TÃO" MONSTRUOSA DE ALTERIDADE .....	305
BIBLIOGRAFIA .....	312

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Reprodução de "A negra", de Tarsila do Amaral .....	132
Reprodução de "Abaporu", de Tarsila do Amaral .....	133
Reprodução de "Antropofagia", de Tarsila do Amaral .....	134
Expoema "Viventes e Vampiros", de Augusto de Campos .....	190

"Os monstros e a ficção gótica que os cria são, portanto, tecnologias, tecnologias narrativas que produzem a figura perfeita para a identidade negativa. Os monstros têm de ser tudo que o humano não é e, ao produzir o negativo do humano, esses romances abrem o caminho para a invenção do humano como branco, masculino, da classe média e heterossexual."

(Judith Halberstam)

"Disse-se (...) que a teratologia contemporânea não só se apresenta como nova em relação ao passado, como induz a pensar num novo capítulo final respeitante à relação dos monstros com o ambiente cultural. O modo de pensar os monstros, de facto, oculta os modos de pensar as categorias de valor. (...) Deve ainda (...) vincar-se o surgimento de novas poéticas ligadas à incerteza e à não-definição de formas e de valores, ao jogo levado aos seus vértices categoriais."

(Omar Calabrese)

# **INTRODUÇÃO**

Qualquer trabalho de pesquisa leva inevitavelmente um pouco da marca da subjetividade do pesquisador. Nesse aspecto, este não é diferente de qualquer outro. Mais do que isso, ele tem uma história a contar a respeito de uma mudança de percurso. Na incansável trilha com bifurcações de temas e textos, o caminho finalmente percorrido foi em parte determinado pela riqueza de material e idéias encontrados em outros percursos, mas também pela subjetividade daquela que percorreu os caminhos das mil e uma leituras.

A minha área de interesse esteve sempre concentrada, por motivos profissionais, no campo específico da tradução. Inicialmente, para a pesquisa do mestrado, focalizei a tradução interlingual mas numa zona intersticial da lingüística, a análise do discurso; mais tarde, já tendo atravessado o interstício entre a lingüística e a literatura, meu primeiro projeto de trabalho para o doutorado também contemplava a tradução, mais especificamente, a teoria de tradução literária. Propunha-me a examinar as metáforas da tradução nos paratextos das obras traduzidas no Brasil contemporâneo para deduzir a axiomática do traduzir. Dentro dessa perspectiva, produzi três trabalhos: no primeiro, examinei a metáfora de Augusto de Campos, da tradução como máscara, ou persona estabelecendo a sua ligação com o teatro e com a antropofagia; no segundo,

examinei a metáfora da tradução como vampirização, de Haroldo de Campos. A perspectiva de análise, nesse trabalho, foi a da estética da recepção: avaliei a mudança da noção do vampiro de acordo com o horizonte de expectativa do leitor. Finalmente, no terceiro trabalho percorri uma trajetória de significações da sombra, desde a alegoria da caverna de Platão até o seu uso como metáfora para a tradução por Nelson Ascher.<sup>1</sup>

Ao investigar essas metáforas, duas passaram imediatamente a assombrar o meu percurso de pesquisadora: a tradução como sombra e a tradução como vampirização. Os espectros e os monstros sempre povoaram os meus caminhos: na infância, as histórias e lendas contadas em casa, pelos pais, ou na casa dos familiares, pelos tios e avós, em que muitos zumbis, lobisomens, sacis pererês, mulas sem cabeça e Exus impressionavam o dia a dia das crianças, juntamente com figuras nem tanto monstruosas, mas também notáveis pelas tramas, burlas e enganos, como o Pedro Malasartes. O vampiro só veio a povoar o meu imaginário mais tarde, talvez por causa da influência poderosa do cinema americano. Os monstros, uns mais outros menos "monstruosos", eram acima de tudo construções vivas das histórias contadas pelos meus ancestrais, herança de uma cultura predominantemente oral.

Temos de lembrar que essa cultura predominantemente oral, povoada de monstros, teve o seu momento de embate, nos séculos da colonização, com a cultura erudita, antes de tudo literária e cristianizada. O diabo então infiltrou-se no nosso reino de monstros, trazendo para nossas histórias novas versões de figuras como, por

---

<sup>1</sup> Cf. MAGALHÃES, Célia M. (1991/1992), para análise da metáfora da máscara, MAGALHÃES, Célia M. (1995), para a metáfora da vampirização e MAGALHÃES, Célia M. (1996), para o estudo da metáfora da sombra.

exemplo, o Fausto que, no mundo cristão, representa o embate do homem entre os caminhos de Deus e do demônio. O próprio vampiro, cujas origens lendárias podem ser buscadas no Egito, Grécia e Roma antigas, é contaminado pelo cristianismo, adquirindo traços da luta entre o bem e o mal, entre o divino e o diabólico.

Todo esse passado de oralidade povoado por monstros certamente assombraria um dia um presente direcionado pela literatura e particularmente o cinema. Assim justifico a fascinação pelo vampiro e pelo espectro como construções discursivas da tradução, os quais me mostraram as bifurcações possíveis na minha trajetória de estudo, levando-me a pensar a monstruosidade como construção narrativa, e ampliar a minha área de interesse para os textos literários. O primeiro passo no novo percurso foi investigar o conceito de monstruosidade, inicialmente através da etimologia da palavra "monstro".<sup>2</sup> A evolução desse conceito desde a Antiguidade, passando pelo Renascimento até o século XIX, época da teratologia, sua relação com o Iluminismo e as grandes metamorfoses sociais, como a Revolução Francesa e a revolução industrial, bem como seu papel na narrativa literária do século dezenove, constituíram-se em etapas também fundamentais.<sup>3</sup>

Um estudo da narrativa fantástica e gótica foi crucial para entender a monstruosidade como construção narrativa. A narrativa fantástica que, em sentido amplo, teria as suas origens no *Asno de Ouro*, de Apuleius, ressurge no final do século XVIII e durante o século XIX, com o sentido estrito de narrativa que se desenvolve pelo

---

<sup>2</sup> Cf. BALDICK, Chris (1992), CALABRESE, Omar (1987) e HUET, Marie-Hélène (1993) a respeito.

<sup>3</sup> Cf. BALDICK, Chris (1992), CORNWELL, Neil (1990), HALBERSTAM, Judith (1995) e HUET, Marie-Hélène (1993).



rompimento da racionalidade do Século das Luzes, questionando o discurso realista e seus preceitos de verossimilhança. O fantástico, nesse sentido estrito, é definido por Tzvetan Todorov a partir do efeito de incerteza e de hesitação provocada no leitor frente a um acontecimento possivelmente sobrenatural.<sup>4</sup> O fantástico dos séculos dezoito e dezenove engendra novas histórias, a partir de temas antropocêntricos: é a narrativa do duplo, da catalepsia e da volta dos mortos, das alucinações, desordens mentais e perversões, que usa o magnetismo e o hipnotismo para explicar experiências que podem incluir até aquelas de rompimento da linearidade do tempo. O diabo e o monstro aí se identificarão com o duplo, os mortos-vivos, os fantasmas e os vampiros.

A narrativa gótica, identificada por David Punter, como "ficção de paranóia", que promove no leitor o estranho efeito ambivalente do desejo narcisista pelo outro e do medo de que o outro possa romper os limites do mesmo, confundindo as noções de dentro e fora, também se destaca como máquina textual criadora de monstros.<sup>5</sup> Constitui-se em corpo literário, dentro da literatura inglesa do século dezenove, a ficcionalizar temas cuja preocupação central são os problemas gerados pelo racionalismo, pela Revolução Francesa e pela revolução industrial. Essa narrativa cria dois monstros, a "criatura" de Frankenstein e Drácula, o vampiro, que são interpretadas aqui como diferentes construções monstruosas sobre a questão da alteridade.

---

<sup>4</sup> Sobre a narrativa fantástica, ver BESSIÈRE, Irène (1974), CORNWELL, Neil (1990), JACKSON, Rosemary (1993), RODRIGUES, Selma Calasans (1988) e TODOROV, Tzvetan (1975).

<sup>5</sup> Com relação ao gótico, são usados como referência os textos de BALDICK, opus cit., CORNWELL, opus cit., HALBERSTAM, opus cit., JACKSON, opus cit., PUNTER, David (1980).

A "criatura" pode ser entendida sob a perspectiva da apropriação pelo Romantismo da noção de monstruosidade como produto da imaginação materna: além de a figura da mãe ser substituída pela do pai, toma-se a monstruosidade para se pensar a criação da obra de arte única e singular, sem semelhança com outra, apagando a idéia da co-produção. O monstro, construído a partir de fragmentos de outros corpos humanos, pode ser lido como o duplo, o alter-ego do criador que, após uma fase de identificação máxima, rebela-se contra ele: para que haja a restauração da identidade de um é necessária a destruição do outro. Trata-se de uma reação de enfrentamento aberto e violento à alteridade em que não há negociação entre o mesmo e o outro.<sup>6</sup>

O vampiro Drácula só existe a partir de uma relação que se estabelece através da circulação de sangue contagioso entre os dois pólos: ser da relação e não formado a partir de um todo construído por fragmentos, tem a capacidade de reproduzir-se, encenando a relação consumo/produção tão apropriada à noção de texto enquanto máquina produtora de significados que, consumidos, são novamente reproduzidos em cadeia infinita. Por ser produzido na relação, o vampiro caminha para a indiferenciação entre o mesmo e o outro, trabalhando assim diferentemente a noção da alteridade.<sup>7</sup>

Do vampiro no discurso tradutório, houve o salto para pensar o vampiro como construção narrativa em textos literários, tais como o romance e o conto. Assim, fui conduzida à trajetória de evolução desse monstro na narrativa gótica do século dezanove. Percorri essa trajetória, trabalhando principalmente com os romances e os

---

<sup>6</sup> Cf. BALDICK, opus cit., HUET, opus cit. e JACKSON, opus cit.

<sup>7</sup> Cf. HALBERSTAM, opus cit. e JACKSON, opus cit.

contos, sem entretanto deixar de observar algumas relações intertextuais com a poesia contemporânea, relevante para o tema. O exame de *Fragment of a Novel*, de Byron, de *The Vampyre*, de John Polidori, de *Carmilla*, de Sheridan LeFanu e de *Dracula*, de Bram Stoker leva-me a concluir que o vampiro, inicialmente representando posições específicas da cultura inglesa como a diferença entre classes e a sexualidade ambígua, transforma-se, em *Dracula*, em representação da atitude ambígua da nação, dividida entre o desejo do outro e a repulsão ao hibridismo racial, efeito reverso da colonização, bem como em preocupação com uma identidade nacional fraturada. O vampiro no romance de Stoker enfatiza, entre outras, a questão do racismo.<sup>8</sup> Por isso, e pelo que representa em termos de tecnologia de narrativa produtora do monstruoso, no sentido de multifaces de significado, será um ponto de partida para se propor uma leitura para a narrativa pós-colonial modernista brasileira, também produtora de monstros, o antropófago e o *trickster*, na representação de posições da cultura e na elaboração de sentidos diferentes de alteridade.

Finalmente, a narrativa gótica enquanto ficção de paranóia tem um ponto de encontro com estratégias contradiscursivas pós-coloniais, que interessam de perto ao estudo proposto. Críticos pós-colônias como Homi Bhabha desmontam o discurso colonialista usando, entre outros, o conceito freudiano de paranóia: para Bhabha, é a partir da ambivalência do discurso colonialista, hesitante entre a demanda narcisista pelo objeto colonizado e a impossibilidade de se fixar este objeto que se reinscreve

---

<sup>8</sup> Sobre o vampiro, as obras básicas consultadas incluem aquelas citadas com referência ao gótico, além de AUERBACH, Nina (1995), FRAYLING, Peter (1991) e GELDER, Ken (1994).

inevitavelmente como ameaça que vem de fora, que se constrói a narrativa contradiscursiva pós-colonial.<sup>9</sup> Além disso, a narrativa *trickster* mágico realista de Mário de Andrade pode ser vista como uma metamorfose da narrativa vampiresca gótica de Stoker, o que torna imprescindível uma investigação do realismo mágico enquanto versão do fantástico no século vinte e do seu papel na literatura pós-colonial.

O realismo mágico, do qual se considera Mário de Andrade um dos precursores, é analisado neste trabalho como uma das estratégias de escrita pós-colonial na América latina. Inicialmente são feitas considerações sobre o termo "realismo mágico" e os problemas com relação ao seu uso: ele aparece pela primeira vez em artigo de Franz Roh fazendo referência à pintura pós-expressionista alemã; mais tarde, Arturo Uslar Pietri usa realismo mágico para definir a narrativa latino-americana enquanto negação poética da realidade e finalmente Alejo Carpentier, no Prólogo ao seu romance *El Reino de Este Mundo*, nomeia o modo literário criado pelos escritores latino-americanos para dar conta da experiência típica do Novo Mundo como "real maravilhoso". Apesar das restrições ao termo e da abrangência de textos mágico realistas (a escrita latino-americana parece ter contaminado particularmente a escrita de outros autores pós-coloniais), Fredric Jameson assinala o estranho poder de sedução do termo "realismo mágico".

Os estudos sobre o realismo mágico levam-me a distingui-lo do fantástico, considerando o primeiro como metamorfose do último dentro do contexto pós-colonial

---

<sup>9</sup> Cf. BHABHA, Homi (1994). Sobre o conceito de paranóia em Bhabha, ver também YOUNG, Robert (1995a:146-151)

latino americano. Modo literário apropriado para a exploração e a transgressão de barreiras ontológicas, políticas ou geográficas, seus textos se situam no interstício de uma diversidade de mundos em que a magia, ou o maravilhoso, é introduzida no mundo real como se fora algo natural, apresentando metamorfoses e dissoluções como fatos comuns. Da mesma forma que pode ser considerado como uma extensão do realismo pela sua preocupação com a descrição e a natureza da realidade, o realismo mágico reage contra o racionalismo inerente ao pós-iluminismo e ao realismo literário. Assim, no realismo mágico, os fantasmas e monstros são introduzidos no plano do real sem que se rompa a relação causa/efeito da narrativa, já que esta apresenta-se como naturalmente descontínua.<sup>10</sup>

Embora na narrativa gótica o vampiro sucumba ao poder dominante, confirmando-o, ele introduz um sentido de alteridade diferente daquele que se estabelece entre Frankenstein e sua criatura, originário de uma relação parasítica existente entre o mesmo e o outro. O tropo do parasitismo passa, juntamente com o tropo do "enterrado vivo" ou do "retorno do reprimido", a incorporar-se ao vampirismo. Assim, fez-se necessária uma investigação de teorias que tratam do modelo do parasita tanto no âmbito da escrita quanto num âmbito mais amplo, como o das relações humanas num contexto pós-colonial, por exemplo.

A narrativa vampiresca, discurso que depende de outros discursos, introduz o romance como gênero parasítico e apropriador, apresentando o vampirismo como

---

<sup>10</sup> Cf. CHIAMPI, Irlemar (1980), JAMESON, Fredric (1994), RODRIGUES, Selma Calasans, opus cit. e ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (eds.) (1995).

modelo. O modelo do parasita e do hospedeiro, desenvolvido por J. Hillis Miller a partir do tropo derrideano do suplemento, mostra-se apropriado para a análise das estratégias narrativas pós-coloniais, especialmente aquelas desenvolvidas a partir da experiência própria, ou da diferença, como é o caso da rapsódia ou narrativa *trickster* de Mário de Andrade, em *Macunaíma*.<sup>11</sup>

A teoria de Michel Serres do parasita como "ruído", inerente a toda e qualquer relação entre dois, alterando a ordem e a hierarquia nessa relação, serve de base para examinarmos estratégias narrativas diversas – como a literária (exemplificada pela rapsódia de Mário de Andrade, aqui confirmada como mágico realista e pós-colonial) e a crítica literária, ilustrada pelo discurso pós-colonial de Homi Bhabha.<sup>12</sup> Um dos pontos básicos desse estudo é que o parasita, como emblema da escrita desconstrutora da pós-crítica, está mais próximo do vampiro como tecnologia de narrativa no gótico e do *trickster* como recurso retórico do texto pós-colonial do que do antropófago e da filosofia do Modernismo brasileiro, de devoração da cultura ocidental, ponto ao qual voltaremos ainda nesta introdução.

Um aspecto crucial da teoria do parasita de Serres é a sua análise do parasita como curinga. Essa análise, acoplada às considerações de Luiz Felipe Baeta Neves sobre o curinga como a comicidade em reação ao que denomina de "ideologia da seriedade" racionalista, fundamenta o nosso estudo do *Macunaíma* como *trickster*.

---

<sup>11</sup> Sobre o parasita/hospedeiro como modelo da escrita desconstrucionista, foram consultados HILLIS MILLER, J. (1979) e ULMER, Gregory L. (1985), além de DERRIDA, Jacques (1976 e 1993), sobre o suplemento e a escrita como "economia parasitária".

<sup>12</sup> Cf. SERRES, Michel (1982).

Adicionalmente, as noções de infiltração e de contaminação, inerentes ao parasitismo, são estendidas ao vampiro e ao *trickster*, de modo a auxiliar na elaboração de uma tese sobre a monstrosidade e a conseqüente alteridade pós-colonial como inevitavelmente infiltradora e contaminadora, desfazendo assim a possibilidade de reconstituição de identidades míticas num passado da pré-história da colonização.<sup>13</sup>

Após a análise da evolução dos monstros e particularmente da evolução dos monstros na narrativa gótica do século dezenove, tendo como foco a criatura de Frankenstein e o vampiro, estabeleceram-se o parasitismo e a contaminação como tropos básicos para se analisar a monstrosidade como tecnologia narrativa na literatura brasileira. Focalizou-se a narrativa modernista brasileira, construtora de dois monstros, o antropófago e o *trickster*, como versões da cultura brasileira pós-colonial do canibal e do vampiro do imaginário europeu.<sup>14</sup> O *trickster*, em particular, dentro da concepção mágico realista, se apresenta, conforme veremos, como versão nem tanto monstruosa do vampiro, simultaneamente coincidindo com e divergindo do conceito de monstro, numa perspectiva de ambivalência e indeterminação próprias à narrativa pós-colonial.

O antropófago e o *trickster* são analisados como representações de fases distintas na literatura modernista brasileira, das quais aquela que toma o *trickster* como emblema, antecipa o tropo derrideano do "suplemento" e da linguagem como "economia parasitária", inerentes à linguagem da pós-crítica. Os dois monstros são ainda analisados como construções narrativas de estratégias contradiscursivas diversas,

<sup>13</sup> Sobre infiltração, ver ROSELLO, Mireille (1995) e sobre contaminação, SONTAG, Susan (1988).

<sup>14</sup> As obras focalizadas são o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1928) e *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928).

que lidam diferentemente com a noção de alteridade no contexto pós-colonial. O antropófago, formado a partir dos fragmentos humanos que consome, teria um ponto de contato com a criatura de Frankenstein: seu movimento é de reação frontal contra seu criador ou benfeitor, seu objetivo é a destruição deste para que se afirme a sua identidade. Usando tipo semelhante de construção narrativa como estratégia contradiscursiva pós-colonial e termos de Gramsci para nomeá-la, Lynn Mário T. Menezes de Souza a identifica como estratégia de "guerra de manobra".<sup>15</sup>

O *trickster*, aqui considerado como uma metamorfose brasileira do vampiro Drácula, tem simultaneamente pontos de encontro e contrapontos com este. O vampiro estabelece-se a partir de uma relação de contaminação, emergente do ato de sugar o sangue, ato que não é nem de longe unilateral, pois pressupõe a troca de fluidos sanguíneos, cujo resultado é a reprodução, ou a repetição de uma identidade aparentemente idêntica à do invasor da relação. No caso do *trickster*, essa relação se produz no entre-lugar das relações coloniais, zona intersticial entre o mesmo e o outro, na qual se reproduzem identidades que não são mais "nem o um nem o outro" da relação inicial. Um ponto crucial de encontro entre o vampiro e o *trickster*, tal como representado em *Macunaíma*, é que ambos trazem a questão inerente do racismo.

O vampirismo, que inicialmente traduzia uma preocupação com as relações entre classes diferentes, passa, ao final do século dezenove, a representar uma preocupação com as relações entre raças diferentes, devido, presumivelmente, ao início do refluxo dos povos colonizados e à propagação de judeus em outras nações. A

---

<sup>15</sup> MENEZES de SOUZA, Lynn Mário T. (1994).



contaminação pelo sangue pode ser lida, assim, como metáfora para a sífilis, cuja propagação é atribuída aos judeus.

Enquanto o antropófago, como imagem para a cultura brasileira, faz referência a somente duas das partes na relação de colonização – o índio caraíba, antropófago, nativo e o branco europeu –, o *trickster* inclui as figuras de "jigüê" e de Exu, além das tradições orais africanas, introduzindo o elemento africano e a referência ao racismo, inerente à colonização. Faz-se referência à imagem visual da antropofagia, retratada por Tarsila do Amaral, que conjuga as figuras das pinturas *A Negra* e *Abapuru* (do tupi guarani, "homem que come gente"), numa única imagem do Brasil antropofágico, canalizando mais elementos para a sua complexidade racial. O *trickster* lida com a alteridade da mesma forma que o vampiro, caminhando em direção a uma indiferenciação entre o mesmo e o outro. Em termos das estratégias contradiscursivas de Menezes de Souza, seu movimento seria o de "guerra de posição", em que se vale da ambivalência do discurso colonialista para macaqueá-lo, ou produzir a sua transparência negativa, espelhando-o em sua instabilidade e ambigüidade.

Este estudo ainda empreende uma investigação da monstruosidade na narrativa literária brasileira do pós-modernismo, com o objetivo de avaliar se houve uma continuidade na preocupação de colocar o monstro como um todo multifacetado, representando posições intrínsecas da cultura. Focalizo zumbis e lobisomens na literatura regionalista e vampiros no romance de Cristóvão Tezza sobre a exploração do capital selvagem no período da ditadura, no conto pós-moderno de Dalton Trevisan, na poesia concreta de Augusto de Campos e em conto de Guiomar de Grammont. Quase

todos são direcionados para a representação de uma questão específica apenas (como é o caso do capitalismo na ditadura, em Tezza) ou para a uma noção de escrita "vampiresca", parasítica e contaminável (são os casos de Trevisan e de Campos); apenas os vampiros de Grammont tocam na questão racial, mas ainda dentro de uma economia binária em que a natureza se opõe à cultura, ou o negro inculto se opõe ao branco culto (vampiro). Na verdade, a monstrosidade como tecnologia narrativa teve seu ponto alto na literatura brasileira com o *trickster* do texto mágico realista de Mário de Andrade.

O propósito inicial de estudar as metáforas para o tradutor levou-me a caminhos inesperados, que englobaram a crítica literária e textos de ficção. Restou, entretanto, um elo com a teoria de tradução, pois o vampiro ressurge como construção narrativa também no discurso de Haroldo de Campos sobre a tradução. Criador do movimento da vanguarda concretista, Campos se apropria da prática antropofágica, entre outras, tanto em seu projeto tradutório como na formulação de sua teoria de tradução, que recebe, no paratexto de suas traduções ou ensaios sobre a tradução, termos (muitos deles neologismos) tais como *recriação*, *reimaginação*, *transcrição*, *transtextualização* e *parafiguração*, para melhor tentar descrever a sua filosofia de escrita e de tradução como re-escrita. A obra traduzida de Campos constitui-se de fragmentos de outros textos que, em última instância, parecem servir de pretexto para a elaboração de sua teoria de tradução, que considero "monstruosa", denominando-a também teoria frankensteiniana da tradução.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Ver a série de ensaios e obras traduzidas por Haroldo de Campos, relacionadas na bibliografia ao final.

A estruturação das obras traduzidas aparentemente se identifica com o que Derrida denomina de escritura como economia parasitária: a linguagem dos prefácios ou posfácios se apropria das imagens do texto original, ou mesmo de termos usados em textos de teoria literária, para construir os seus próprios termos descritivos do processo tradutório; esses prefácios ou posfácios consomem os fragmentos de textos traduzidos, superando-os em tamanho, o mesmo acontecendo na relação notas de rodapé e prefácios ou posfácios. Entretanto, dentro dessa economia aparentemente parasítica, Campos deixa transparecer uma dificuldade de visualizar a membrana intersticial que liga original e tradução, debatendo-se com o paradoxo que há entre o recriar, a partir de um texto já existente e o desejo de criar uma obra única e singular. Na verdade, o que parece fazer é apropriar-se do conceito romântico de criação de obra de arte, que apaga os vestígios da paternidade, rebelando-se também contra a noção de co-produção.

O posfácio à tradução do *Fausto* de Goethe será analisado com destaque neste estudo. Esse posfácio apresenta uma série de imagens demonológicas para a tradução, incluindo a tradução como vampirização. Associando o tema do Fausto que, na modernidade, já lida com o paradoxo da noção de criação pela destruição, ao paradoxo do traduzir, apropria-se das imagens de vampirismo presentes no *Fausto*, acrescentando a sua percepção de uma semelhança entre o tema fáustico, a tradução e a vampirização. Apresenta-nos também um exemplo perfeito do que denomina de "transtextualização" ao fundir, já no título de sua tradução *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, o texto de Goethe e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, analisado aqui como mais um fio do tecido fáustico. Entretanto, tenta igualar

vampirização e antropofagia, simplesmente invertendo a hierarquia na relação original e tradução.

Assim, a teoria de tradução vanguardista de Haroldo de Campos, que se inspira na Antropofagia, transformando os atos vampiresco e antropófago em sinônimos, será analisada por mim como parte ainda de um primeiro movimento de "guerra de manobra" ou de reação radical ao colonialismo; por outro lado, a teoria crítica de Silviano Santiago (que tem a mesma Antropofagia como uma das fontes de inspiração), ao considerar a contaminação como característica da escritura latino-americana que lhe proporciona um entre-lugar na tradição,<sup>17</sup> anuncia o que Lynn Mário T. Menezes de Souza chama de "estratégia de posição". A teoria de tradução de Haroldo de Campos, na medida em que tem afinidades com a teoria do irmão Augusto de Campos, também antropofágica e, portanto, conciliadora de noções diversas como a do teatro ocidental e a do ritual azteca antropofágico de sacrifício humano aos deuses, não consegue metamorfosear o vampirismo em representação de posições intrínsecas da cultura, de modo a incluir a questão racial.

Uma outra área em que a monstruosidade se faz representar é o cinema. Como se deu proeminência, neste estudo, ao vampiro e suas versões culturais exatamente pelo fato de que são culturalmente variáveis, ou seja, por corresponderem a posições específicas de cada cultura, julgou-se relevante uma investigação das narrativas vampirescas no cinema. Em primeiro lugar, foi imprescindível definir a perspectiva de análise das transposições, seja diretamente do romance de Stoker seja

---

<sup>17</sup> O texto básico aqui é o "O Entre-Lugar do Discurso Latino-americano" (1978).

apenas do mito. As teorias de transposição intersemiótica enfatizam que se devem levar em consideração as características próprias a cada sistema semiótico para que se possa apreender a transformação inevitável à transposição; assinalam, entretanto, as questões da interpretação e da autoria como pontos ainda pouco investigados nessa área.<sup>18</sup>

É exatamente a perspectiva da interpretação que nos interessa aqui: fatalmente imbricada no contexto histórico-cultural em que é realizada a transposição, reforçará a idéia da monstrosidade como construção narrativa, desta vez a narrativa filmica, como um compósito multifacetado de significados formado a partir de sua produção e de seu consumo enquanto texto. Há que se considerar que os monstros, e em especial os vampiros, têm um lugar de destaque na tela: figura sedutora do reino das sombras, liga-se às tecnologias reprodutivas da era moderna e à acumulação do capital, traços inerentes ao cinema.<sup>19</sup> Também consideramos o fato de que a narrativa mágico realista, relevante na construção da monstrosidade pós-colonial, transporta para o cinema as implicações político-raciais da narrativa literária.<sup>20</sup>

O tratamento da sombra do vampiro foi também considerado, quando se julgou a sombra relevante para as leituras possíveis do vampirismo. Não por acaso, o primeiro filme escolhido para análise, e provavelmente o primeiro filme baseado no romance de Stoker, foi o *Nosferatu – Phantom der Nacht* (1922), de Murnau, um exemplo representativo do Cinema Expressionista alemão. Os efeitos de luz e sombra

---

<sup>18</sup> Sobre transposição intersemiótica, ver CLÜVER, Claus (1989), DINIZ, Thais F. N. (1993), MCDOUGAL, Stuart Y. (1985) e REYNOLDS, Peter (1993).

<sup>19</sup> Cf. GELDER, Ken, opus cit.

<sup>20</sup> Sobre o realismo mágico no cinema, ver JAMESON, Fredric, opus cit.

desse cinema são aqui usados magistralmente, registrando além disso o seu acréscimo à composição do mito: de ser que não projeta sombra, em *Dracula*, transforma-se, em determinadas cenas, somente em sombra. Figura monstruosa, um híbrido de homem e rato, tem características físicas semelhantes às do judeu, conforme observam os críticos com relação à descrição do Drácula, por Stoker, e da caracterização da personagem Nosferatu, no filme. Ao nos proporcionar meios para que identifiquemos o Nosferatu com os ratos e a peste que desembarcam do seu navio em Bremen, o filme dá ao vampirismo uma conotação política: realizado na Alemanha do pós Primeira Guerra Mundial, a peste pode ser interpretada como prenúncio para o anti-semitismo da Alemanha da Segunda Guerra Mundial.

O próximo filme europeu objeto de análise é o *Nosferatu – The Vampyre* (1978), de Werner Herzog. Embora este filme não tenha a preocupação do primeiro, de fazer o vampirismo representar questões inerentes à cultura, como é o caso do racismo inerente ao anti-semitismo, ele é relevante para o problema da autoria e da voz narrativa na produção cinematográfica. Herzog cita cenas inteiras do primeiro *Nosferatu*, mas imprimindo a elas a perspectiva de outra voz narrativa, ou a sua perspectiva de autor. Ao mesmo tempo, empreende um diálogo com o romance de Stoker ao rediscutir, em seu filme, algumas questões pertinentes ao vampirismo, tratadas no romance porém desfocalizadas por Murnau.

Outro filme que pode ser interpretado como um comentário à questão da tradução e da voz autoral nas adaptações de textos literários para o cinema é o *Bram Stoker's Dracula* (1991), de Francis F. Coppola. Coppola parece, a partir do título do

filme, partilhar a noção tradicional de fidelidade ao texto original; entretanto, faz acréscimos para encaixar a história do Drácula dentro do gênero do filme romântico americano, faz do cinema mais uma das tecnologias modernas do fim do século dezanove a serem comentadas pela história (à semelhança das tecnologias de escrita comentadas no romance) e usa o vampirismo como metáfora para a AIDS. Sem as implicações políticas do *Nosferatu*, de Murnau, o *Dracula* de Coppola destaca-se pelo tratamento pós-moderno que dá à sombra do vampiro, evocando para tanto as técnicas cinematográficas do início do século.

Um dos objetivos deste estudo é, entretanto, uma análise do vampirismo no cinema brasileiro. Os três filmes anteriores servem o propósito de historicizar e contextualizar a figura do vampiro no cinema do século vinte; servem ainda de apoio à minha tese de que, também no cinema, a versão nacional do vampiro, o *trickster*, tem uma ligação estreita com as questões ligadas à identidade pós-colonial brasileira. Mas não deixamos de registrar que o vampiro se insinua também em outras instâncias do cinema latino-americano; essas instâncias são relevantes para a nossa investigação: verificamos a possibilidade de ler o monstro como representação de posições da cultura inerentes à sua condição pós-colonial, para estabelecer a peculiaridade do monstruoso no contexto brasileiro.

*Chronos* (1992), de Guillermo del Toro, apresenta um inseto artificial como vampiro e o vampirismo como fatalidade necessária ao desenvolvimento espiritual humano, relacionando-se a um certo messianismo. Em *Vivir Mata* (1990), de Bebe Kamin, a narrativa sobre o vampiro tem vários vestígios da história contada por Stoker,

mas apresentando o vampirismo como a predisposição para e a inevitabilidade da contaminação da identidade nacional por forças invasoras coloniais ou neo-coloniais.

Antes destas manifestações, na década atual, do vampiro no cinema mexicano e argentino respectivamente, o Brasil, em período histórico-político de dependência econômica, já havia elaborado suas versões vampirescas no cinema, demonstrando um alinhamento com as preocupações da época com a identidade nacional. Da segunda metade da década de sessenta até os primeiros anos da década de setenta, o país vive, nas artes e na música, o movimento denominado *Tropicalismo*, de reação à dependência econômica a que foi submetido, em decorrência do projeto econômico do governo de ditadura militar. Esse movimento resgata a Antropofagia dos anos vinte, numa tentativa de reestabelecer uma identidade própria à produção artística brasileira. Dois filmes relevantes para o nosso estudo foram produzidos no período: *Macunaíma* (1969), uma adaptação para o cinema da rapsódia de Mário de Andrade, feita por Joaquim Pedro de Andrade e *Nosferato no Brasil* (1971), paródia do *Nosferatu*, de Murnau, realizada por Ivan Cardoso.

O *Nosferato*, na mesma linha do antropófago oswaldiano, apropria-se do vampiro alemão, devorando-o para, com o típico bom humor do modernista, elaborar a sua versão brasileira do vampiro: tropical, descontraído e colorido, mas que, paradoxalmente, tem de voltar à sua origem por dificuldade de adaptação ao clima do verão. O "ivampirismo", conforme denominação de Haroldo de Campos, uma estética de cinema brasileiro antropofágica, é, no caso do *Nosferato*, uma paródia do *Nosferatu* alemão. Reescreve o vampirismo de forma bem humorada, criticando as implicações



políticas que trazem a dependência econômica brasileira e o conseqüente agravamento das diferenças sócio-econômicas do povo, mas deixando de lado as suas implicações raciais. O *Macunaíma* é uma versão pessimista do *trickster* andradino, radicalizando a questão racial e as conseqüências de uma antropofagia levada ao seu grau máximo: é a história do brasileiro devorado pelo próprio país.

Confirma-se, com a análise da representação monstruosa no cinema, a tese de que o *trickster*, versão brasileira do vampiro, construída pela narrativa mágico realista de Mário de Andrade, engloba em sua construção "nem tanto" monstruosa as posições intrínsecas da cultura brasileira pós-colonial, incluindo o racismo inerente à colonização. Contaminando e deixando-se contaminar pela ambigüidade do discurso colonialista, faz a sua *mímica*, apresentando-se como sua *transparência negativa*, efeito fotográfico que somente se obtém na zona intersticial entre a identidade de um e a identidade de outro, região em que o outro se configura como *sombra amarrada* ao mesmo.<sup>21</sup>

Meu texto se divide, portanto, em cinco capítulos, correspondentes aos vários tópicos sucintamente levantados até agora. O primeiro capítulo investigará o conceito de monstruosidade desde a Antigüidade até o Renascimento e tratará da evolução dos monstros nas narrativas fantástica e gótica do século dezanove, focalizando o monstro de Frankenstein e o vampiro como construções monstruosas que se destacam como construtos da alteridade. Percorrerá, particularmente, a trajetória do

---

<sup>21</sup> Os conceitos em itálico são desenvolvidos por BHABHA, Homi, opus cit., e referidos extensivamente nos Capítulos II e III deste trabalho.

vampiro, uma vez que este monstro relaciona-se com a instabilidade e a ambigüidade na noção de identidade. Introduzirá, ainda, a narrativa mágico realista latino-americana do século vinte como resultado da metamorfose da narrativa fantástica, sucessora do gótico na representação da monstruosidade dentro de contextos pós-coloniais.

Ao se destacar o papel do vampiro na construção da alteridade, enfatizarei o tropo do parasitismo, inerente ao vampirismo, como básico para as relações entre escrita e leitura e entre o mesmo e o outro. O Capítulo II aborda os modelos do parasita/hospedeiro, de J. Hillis Miller, para a escrita desconstrucionista e do parasita, de Michel Serres, que abrange também as relações sociais. Ambos fundamentam-se no tropo derrideano do suplemento; seus modelos constituirão ponto de partida para se entender a narrativa vampiresca e o vampirismo como construção monstruosa da narrativa literária para dar conta das posições específicas de cada cultura. Este capítulo desenvolve também as noções de infiltração e contaminação, imbricando parasitismo, infiltração e contaminação com conceitos da crítica literária pós-colonial.

O Capítulo III analisa a monstruosidade na narrativa literária brasileira. Destaca duas construções monstruosas na narrativa modernista: o antropófago e o *trickster*. O antropófago é analisado como construção da narrativa pós-colonial em reação ao construto europeu do canibal a qual, entretanto, não abrange o problema do racismo inerente ao discurso colonialista. O *trickster* é considerado uma versão brasileira do vampiro europeu, após análise comparativa do *Dracula*, de Bram Stoker, e do *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Versão que sincretiza as culturas branca,

indígena e negra, repete a instabilidade e a ambivalência do discurso colonialista, assinalando a zona instável da alteridade como intersticial.

O vampirismo como construção narrativa ressurge no discurso de Haroldo de Campos, no final dos anos setenta. O Capítulo IV analisa os ensaios e os paratextos das obras traduzidas por Campos e/ou Campos e outros, visando a confirmar a sua teoria de tradução como antropofágica e, como tal, veiculadora de um sentido de alteridade que apenas inverte a hierarquia original/tradução, à maneira da noção romântica de criação da obra de arte, umas das molas propulsoras da construção narrativa frankensteiniana. Este capítulo analisa, ainda, detalhadamente, a tradução do *Fausto* de Goethe, imbricando os temas da tradução, do Fausto e do vampiro e distinguindo vampirização de antropofagia.

Finalmente, o Capítulo V procede a uma investigação da monstrosidade na narrativa fílmica do século vinte, destacando novamente o vampiro e o *trickster* como representações das implicações histórico-políticas de cada cultura. Opta-se por uma perspectiva histórico-cultural de análise das adaptações como transposições intersemióticas e procede-se à análise de dois filmes europeus, um americano e quatro latino-americanos, entre eles, dois brasileiros, o *Nosferato no Brasil* e o *Macunaíma*. O vampiro, que, na maioria dos filmes analisados, se destaca como metáfora política ou como metáfora para a economia parasitária da narrativa também no cinema, no Brasil do movimento tropicalista do final dos anos sessenta e início dos anos setenta, metamorfoseia-se novamente em *trickster*. Assim, parece melhor representar a instabilidade da identidade cultural num contexto agora neo-imperialista.

**I. OS MONSTROS:  
CONCEITO E EVOLUÇÃO**

## 1.1. INTRODUÇÃO

Neste capítulo, farei uma breve revisão do conceito de monstrosidade desde o Renascimento, focalizando dois momentos específicos da sua infiltração na literatura: no fantástico (gótico) inglês do século XIX, e no realismo mágico brasileiro do início deste século. Para tanto, além da noção de monstrosidade, estarei revendo também as noções do fantástico e do gótico e sua função na literatura inglesa do século XIX, ressaltando a criação de dois monstros, o monstro de Frankenstein e o Drácula, como "tecnologias" de narrativa, no sentido em que o entende Judith Halberstam e que será posteriormente descrito.<sup>1</sup>

O vampiro Drácula, como estratégia para construção da narrativa, é interpretado aqui como a versão da monstrosidade gótica que se transforma no *trickster*, construção do texto mágico realista pós-colonial brasileiro de Mário de Andrade. É necessário, portanto, refazer a trajetória dos vampiros nos romances góticos anteriores ao *Dracula*, a fim de investigar uma evolução nessas representações vampírescas que justifique a escolha do Drácula como ponto de partida para a transformação brasileira.

---

<sup>1</sup> É importante esclarecer, desde já, que os textos teóricos lidos em língua estrangeira foram por mim traduzidos. Os textos literários, citados em destaque, foram apenas transcritos das obras em referência.

A idéia do monstro e a sua ligação com as noções do bárbaro e do selvagem inerentes ao "maravilhamento" experimentado pelo europeu em suas viagens de "descoberta" do Novo Mundo se insinua no realismo mágico, modo de expressão literária da escrita latino-americana dos anos cinqüenta, sintetizando uma reação à noção ocidental do "real" e o maravilhamento do colonizador frente à alteridade do Novo Mundo. Estaremos lidando também neste capítulo com a noção de realismo mágico enquanto estratégia contradiscursiva pós-colonial, com a noção da narrativa mágico realista enquanto monstruosa, ou produtora e consumidora de monstros multifacetados e com a idéia de que a narrativa *trickster*, em Macunaíma, de Mário de Andrade, é precursora do realismo mágico visto sob a perspectiva de estratégia contradiscursiva pós-colonial.

## 1.2. A NOÇÃO DE MONSTRUOSIDADE

O monstro no Renascimento era objeto de especulações cósmicas: originário dos desígnios de Deus ou do diabo, daquilo que era determinado pela conjunção de estrelas ou cometas, da cópula da espécie humana com outras espécies ou dos defeitos de anatomia dos progenitores. As teorias de Aristóteles sobre a geração, as quais atribuem a criação do monstro à dessemelhança ou à falsa semelhança entre pai e filho, são, entretanto, aquelas que têm papel crucial na linha dominante de pensamento sobre a monstruosidade até o século dezenove: o monstro é resultado de uma desordem na

imaginação materna que apaga a figura do pai, concentrando-se em outra figura como modelo para o rebento que virá a ser.<sup>2</sup>

A etimologia da palavra dá margem a tradições distintas, mas complementares, de interpretação da noção de monstro, diz Marie-Hélène Huet. Derivado do latim, "monstrare" (mostrar), o monstruoso na tradição de leitura do Renascimento significava o sinal ou mensagem enviada por Deus, "demonstrando" sua vontade ou ira; ou do latim "monere" (avisar), a monstruosidade era associada com uma visão profética de desastres futuros.<sup>3</sup> Ainda com relação à etimologia da palavra, Omar Calabrese ressalta que o "monstrum" é o espetacular, ou "aquele que se mostra para além da norma"; ele é também o "monitum", ou o mistério de um aviso oculto da natureza para ser adivinhado pelos homens.<sup>4</sup> Chris Baldick, sintetizando os dois significados de "monstro", remete-nos a Foucault e à sua referência às performances feitas por loucos, internos de asilos, até o século XIX: o monstro é algo ou alguém para ser mostrado ("monstrare"), servindo ao propósito de revelar o produto do vício e da desrazão como um aviso ("monere").

Baldick focaliza exemplos de uso da palavra por Shakespeare (em *Anthony and Cleopatra*, *Macbeth* e *King Lear*), para quem o monstruoso é uma transgressão tal dos limites da natureza que se transforma em aviso moral. Baldick ressalta também que as representações shakespearianas mais marcantes da monstruosidade giram em torno do vício da ingratidão, antecipando a sua representação como rebelião contra o pai ou

---

<sup>2</sup> HUET, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*, p. 1-4.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>4</sup> CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*, p. 106.

benfeitor a qual, no romantismo, assume a figura do monstro de *Frankenstein*: o monstro é aquele que se rebela, desobedecendo e quebrando as ligações naturais de obrigação para com os amigos e as relações de sangue, especialmente os pais.<sup>5</sup> Para nós, a noção romântica do monstro como o filho rebelde e as representações de Shakespeare do canibal em *Othelo* e *The Tempest* serão valiosas para a relação que estabeleceremos, no Capítulo III, entre a noção do monstro nas narrativas das viagens de descoberta e a sua inversão em narrativas que buscam ressaltar o encontro das culturas ocidental e do Novo Mundo.

Na mitologia clássica, uma característica adicional do monstro é a sua composição de partes diferentes ou de criaturas diferentes ou ainda de partes multiplicadas em excesso. Por isso, constitui princípio básico da teratologia, conforme lembra Calabrese, o estudo da irregularidade ou desmesura, pois o monstro excede. Ele homologa mais ou menos rigidamente ou pode ainda mudar, de acordo com o período, as categorias de juízo de valor – ética, estética, morfológica e tímica –, estabelecidas aleatoriamente por Calabrese para uma leitura do monstro. Além disso, ele pode apenas suspender, anular ou neutralizar aquelas categorias, como é o caso do monstro contemporâneo que, muitas vezes, apresenta uma infirmitade dinâmica: "o modo de pensar os monstros oculta os modos de pensar categorias de valor".<sup>6</sup> Usando outras palavras para expressar a mesma idéia, Judith Halberstam, depois de notar que a monstrosidade no século dezenove traz as marcas da violação racial ou da espécie,

---

<sup>5</sup> BALDICK, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-century Writing*, p. 10-13.

<sup>6</sup> CALABRESE, opus cit., p. 115.



conclui que o monstro é uma "tecnologia" que incorpora uma multiplicidade de medos cuja forma e contorno é proporcionada por seu leitor, pois o monstro, em sua forma, é a representação do "jogo de leitura e escrita, re-escrita e conto, conto e interpretação."<sup>7</sup>

Miguel Rojas Mix, estudando os monstros descritos nos documentos dos europeus sobre o Novo Mundo, destaca que estes fazem parte de um imaginário, que inclui o fantástico medieval e o fantástico clássico, além do fantástico originário, transposto para a América. Comenta que a noção de "monstro" é usada para se referir a todo ser que morfológica ou culturalmente se distinga das normas estéticas ou éticas vigentes. Enfatiza, ademais, que se torna difícil distinguir o monstro do selvagem pois ambos, na verdade, representam oposição à cultura: "A monstruosidade não existe a não ser com relação a uma ordem estabelecida, a uma cultura (...). É a identidade do outro".<sup>8</sup>

Nas várias representações de monstruosidade que examinarei mais tarde, procurarei seguir o traço que Stephen Greenblatt descreve como "maravilhoso": "traço central no complexo sistema de representação como um todo (...) através do qual as pessoas da Idade Média tardia e da Renascença apreendiam, e portanto possuíam ou descartavam, o não-familiar, o estranho, o terrível, o desejável e o odioso".<sup>9</sup> O objetivo será examinar se o monstro, como representação desse maravilhamento, faz parte de uma estratégia discursiva que leva a articular as diferenças radicais entre os modos de ser radicalmente contrários, tornando possível renomear, transformar e apropriar, num

---

<sup>7</sup> HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, p. 34.

<sup>8</sup> MIX, Miguel Rojas. "Los monstruos: mitos de legitimación de La conquista?", p. 127.

<sup>9</sup> GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: O Deslumbramento do Novo Mundo*, p. 40.

movimento que vai da identificação para a alienação total: confunde-se o eu com o outro num primeiro momento para, em seguida, transformar-se o outro em estranho que se pode destruir ou incorporar. Essa estratégia discursiva está presente nas narrativas de Colombo e Bernal Díaz, conforme nos mostra Greenblatt; está presente também na filosofia antropofágica, conforme argumentarei mais tarde.

O monstro também pode fazer parte de uma estratégia que leva a articular as ligações ocultas entre aqueles modos diferentes de ser e "a uma forma de aceitação do outro no eu e do eu no outro", num movimento que varia da alteridade radical para o auto-reconhecimento: não existe mais o outro, ou seja, "o eu é o outro e o outro é o eu".<sup>10</sup> Essa estratégia, analisada por Greenblatt nos textos de Heródoto e Mandeville, é a estratégia de escrita *trickster* de Mário de Andrade em *Macunaíma* e de críticos pós-coloniais como Homi Bhabha, conforme será mostrado ao se discutir, no Capítulo III, a escrita híbrida pós-colonial e o *trickster* como representação do monstruoso no contexto pós-colonial.

### 1.3. A MONSTRUOSIDADE NA NARRATIVA FANTÁSTICA

O fantástico, como gênero literário, parece ter origens no *Asno de Ouro*, de Apuleius, do século II DC, revivendo e consolidando-se na segunda metade do século dezoito, coexistindo cronologicamente com o Iluminismo, a Revolução Francesa e o nascimento do Romantismo, além da revolução industrial.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>11</sup> CORNWELL, Neil. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, p. 45.

Neil Cornwell observa uma imprecisão nos vários autores que tratam do tema com relação aos termos "fantasia" e "fantástico". Ele próprio decide-se por considerar dois sentidos denotativos de "fantasia": um mais amplo, em que a fantasia é um modo, ou um impulso de valor equivalente à mimese ou ainda uma qualidade literária permeando os gêneros; o outro mais estrito, em seu significado onírico, ocorrendo em seqüências mais limitadas em obras de todos os gêneros ou em formas narrativas diversas, seqüências que podem dominar a obra levando-a para o fantástico. Considerando o romance, o conto e a poesia como formas literárias e o realismo, modernismo, etc., como gêneros, classifica o "fantástico" como um sub-gênero emanando do romance e do conto.<sup>12</sup>

De um modo geral, os autores preocupados com uma teoria do fantástico, apesar de apresentarem críticas e proporem mudanças ou expansões ao modelo estrutural apresentado por Todorov, parecem aceitar e partir da definição de Todorov para questionamentos adicionais: o fantástico constitui-se da hesitação por parte do leitor entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os eventos dos quais participa, recusando uma interpretação alegórica ou poética.<sup>13</sup>

Rosemary Jackson, por exemplo, critica Todorov por não considerar as implicações sócio-políticas e a psicanálise na abordagem do fantástico. Parecendo tomar indistintamente os conceitos de "fantasia" e de "fantástico", a autora define o último como modo literário, no sentido de Jameson, ou seja, como um modo de

---

<sup>12</sup> Ibidem, p. 31-35.

<sup>13</sup> Cf. JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*, p. 28.

expressão, uma possibilidade formal que, podendo ser renovada, atravessa diferentes períodos literários.<sup>14</sup>

Por um lado, Jackson ainda se prende a uma tradição dicotômica para divisar o fantástico como subversão do realismo, como modo que traça o invisível e o indizível da cultura, introduzindo o irreal contra o real, o qual questiona pela diferença. Por outro, estabelecendo como geografia do fantástico as questões da visão e da linguagem, recorre a um termo da ótica para melhor conceituá-lo, apontando para a membrana translúcida ou a região intersticial que separa pólos opostos. Jackson toma o termo "paraxial", ou "região espectral cujo mundo imaginário não é inteiramente 'real' (objeto) nem inteiramente irreal (imagem) mas localizado indeterminadamente em algum lugar entre os dois," para sugerir que o fantástico seria uma recombinação e uma inversão do real, do qual se alimenta numa relação parasítica.

É claro que podemos associar com o prefixo "para-" e a sua fenda interna em sentidos diferentes ("paraxial": "ao lado de", "ao longo de" mas também "contra" o eixo) a condição de instabilidade do fantástico que, por sua vez, gera a dúvida no leitor.<sup>15</sup> Entretanto, na visão de Jackson, o fantástico termina por trabalhar ainda com a noção de separação entre o "eu" e o "outro", é um modo literário que reage contra a repressão das forças históricas dominantes mas que acaba confirmando tais forças, constringido por elas.<sup>16</sup> Desenvolverei melhor essa questão quando tratar especificamente dos dois monstros construídos pela narrativa gótica, Frankenstein e Drácula.

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 5-7.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 19-20.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 122.

A área de não-significação ou o vazio entre significante e significado para o qual o fantástico se dirige encena a impossibilidade da existência de um sentido único, definitivo ou uma realidade absoluta. A narrativa fantástica resiste à alegoria e à metáfora: seu movimento é metonímico, pois "um objeto literalmente torna-se outro, escorrega para dentro deste, metamorfoseando uma forma noutra num fluxo e instabilidade permanentes."<sup>17</sup> Assim, a poética do fantástico é basicamente uma "poética de incerteza"<sup>18</sup> com relação ao real, de problematização de suas categorias de verdade, visão e conhecimento. Seus temas se agrupam em áreas relacionadas: invisibilidade, transformação, dualismo, questionamento da oposição bem versus mal e seus motivos variam de fantasmas, sombras, vampiros, lobisomens, duplos a monstros e canibais, todos tratando, de uma forma ou de outra, do apagamento de demarcações rígidas.<sup>19</sup> Resta-nos verificar a relação entre o fantástico e o gótico na literatura inglesa do século dezanove.

#### 1.4. A MONSTRUOSIDADE NA NARRATIVA GÓTICA

O surgimento da literatura gótica também se desenvolve paralelamente ao Iluminismo, à Revolução Francesa, ao Romantismo e à revolução industrial. David Punter, em estudo extensivo do gótico, descreve-o como forma literária complexa que emerge como reação aos eventos históricos do período, especialmente à expansão da

---

<sup>17</sup> Ibidem, p. 41-42.

<sup>18</sup> Termo emprestado de Irène Bessière que se refere à narrativa fantástica como "provocadora da incerteza", em BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique: la poétique de l'incertain*, p. 10.

<sup>19</sup> JACKSON, opus cit., p. 48-49.

industrialização e da urbanização, situando-se às margens da cultura burguesa e mantendo uma relação dialógica com aquela cultura. O gótico é uma forma literária de oposição às unidades clássicas da ficção realista – tempo, espaço e personagem unificada.<sup>20</sup>

Chris Baldick, preocupado com as intrincadas relações entre o contexto sócio-político e a construção de mitos e monstros na escrita do século dezenove, vê o romance gótico como um dos dois grandes corpos da literatura emanando das questões ligadas à Revolução Francesa, cabendo ao gótico especificamente a preocupação com "as formas feudais de poder pessoal ilimitado e seu abuso tirânico".<sup>21</sup> Entre o romance gótico e o outro grande corpo de literatura dirigida especificamente ao monstro da revolução haveria ainda uma categoria intermediária, o romance jacobino, que, juntando o terror gótico com a crítica social, estaria voltado para as principais questões sócio-políticas do processo revolucionário. Ao analisar os mitos e monstros construídos pela literatura do século dezenove sob uma perspectiva histórica, Baldick descarta duas interpretações usuais, redutoras, daqueles mitos: a que confina os mitos a um plano psíquico atemporal e aquela que os reduz a uma profecia contra a tecnologia moderna da época.<sup>22</sup>

A interpretação de Baldick, calcada apenas no contexto político contemporâneo, seria, na verdade, redutora, se analisarmos o gótico sob a perspectiva, por exemplo, de Judith Halberstam. Para a autora, o gótico é uma "tecnologia" narrativa

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 96-97.

<sup>21</sup> BALDICK, opus cit., p. 16.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 7.

para a produção e o consumo de monstros, os quais, como foco principal da leitura, abrem-se para múltiplas interpretações. Halberstam relaciona o gótico a um "excesso ornamental", uma equivocidade de sentidos cujo objetivo final é produzir simultaneamente medo e desejo no leitor. Assim, haveria no romance gótico um enredamento de raça, nação e sexualidade nas produções da alteridade, com a transformação "de classe e raça, relações sexuais e nacionais em traços sobrenaturais ou monstruosos".<sup>23</sup>

Haveria também, segundo Halberstam, um desdobramento de uma história particular de sexualidade no gótico que, fundindo o estranho e o sexual, se sobreporia às demais categorias de raça, classe e nação no corpo sexual monstruoso. A relação medo/desejo pode ser facilmente interpretada apenas sob a perspectiva da psicanálise, a qual explica a transformação do desejo em medo e do objeto desejado e temido em monstro como "paranóia", acrescenta Halberstam.<sup>24</sup>

Chamando a atenção para a influência da psicanálise nas leituras contemporâneas do gótico apenas como sexualidade monstruosa, Halberstam ressalta a paranóia como traço do gótico. Da mesma forma, procurando ir além dos parâmetros habituais de definição do gótico, ou seja, os parâmetros culturais e históricos, de complexidade de narrativa e de incorporação de traços de tradições literárias diferentes, os quais considera subsidiários e externos, Punter já havia focalizado três aspectos principais de terror para os quais o gótico se dirige: a paranóia, o barbarismo e o tabu. Para o autor, o gótico pode ser considerado como "ficção de paranóia", "na qual o leitor

---

<sup>23</sup> HALBERSTAM, opus cit., p. 21.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 7-9.

é colocado numa situação de ambigüidade com relação aos medos do texto (...) e convidado a compartilhar as dúvidas e incertezas que permeiam a história aparente"<sup>25</sup> (uma definição do gótico que se aproxima da noção do fantástico, de Todorov, como bem viu Cornwell). O gótico está também intrinsecamente ligado à noção do bárbaro, que emerge sob as formas de medo do passado, da aristocracia ou da degeneração racial, e à natureza do tabu, embutido nas questões de relações entre os sexos e associado ao lugar do homem numa hierarquia dos seres.

Um dos pontos de encontro na análise das narrativas gótica e colonialista é o uso pelos críticos da noção psicanalítica de "paranóia" para tentar descrever aquelas narrativas enquanto estratégias discursivas. A paranóia, doença crônica e sistemática, ocupava uma posição instável nas tentativas de classificação da psiquiatria da época, embora tivesse uma estreita afinidade com a demência precoce e pudesse, juntamente com a última, ser identificada como doença parafrênica, segundo Freud. A noção de paranóia está intimamente ligada à noção de que a libido, energia catexial ligada a objetos e expressão de um esforço para conseguir satisfação em relação a esses objetos, pode desviar-se desses objetos, colocando em seu lugar o ego e resultando no narcisismo.<sup>26</sup> Transferindo o conceito para a situação colonial, pode-se dizer que o objeto-colonizado, construção do ego narcisista do colonizador, o qual acaba por traduzir-se em reflexo escuro desse próprio ego, evoca o traço peculiar da

---

<sup>25</sup> PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, p. 404.

<sup>26</sup> Cf. FREUD, Sigmund. "The Libido Theory and Narcissism", p. 517 e 527. Sobre a ambivalência como traço das desordens narcisistas, ver p. 532.



ambivalência, característico das desordens narcisistas. Assim, o objeto-colonizado inicialmente satisfaz o desejo de posse do colonizador e desperta nele sentimentos de atração; ao perceber nele o seu reflexo escuro, sua energia libidinal volta-se para o seu próprio ego: o sentimento agora é de repulsão em relação ao objeto, resultando no comportamento paranóico de poder.

Para Homi Bhabha, o problema da verdade para o colonizador passa pela complicada questão política e psíquica da fronteira e do território, este último já etimologicamente instável pois deriva de "terra" (a terra) e "terrere" (aterrorizar), o que explica o sentido de "territorium" como "o lugar a partir do qual as pessoas são aterrorizadas".<sup>27</sup> Por isso, a ambivalência da linguagem da paranóia na demanda autoritária narcisista pelo poder: dividido entre o desejo de possuir e o medo de ser aterrorizado, o colonizador produz essa linguagem híbrida que traz uma ameaça paranóica; incontrolável, "(...) ela rompe a simetria e a dualidade mesmo/outro, dentro/fora".<sup>28</sup> Da mesma forma, a ficção de paranóia gótica tende a romper essa simetria e dualidade.

O dualismo, um dos mitos produzidos pelo desejo do outro no século dezanove, é o tema central dos textos góticos,<sup>29</sup> e outro ponto de encontro nas narrativas góticas e pós-coloniais. Para a nossa abordagem aos monstros da literatura modernista brasileira, interessa analisar de perto a utilização por Jackson da divisão de Todorov do conteúdo da literatura fantástica em temas que giram em torno do "Eu" e

---

<sup>27</sup> BHABHA, Homi. "Sly Civility", p. 99-100.

<sup>28</sup> BHABHA, Homi. "Signs Taken for Wonders ...", p. 116.

<sup>29</sup> Cf. JACKSON, opus cit., p. 108.

temas girando em torno do "não-Eu" – os primeiros tratando de questões de consciência, visão e percepção; os segundos lidando com problemas gerados pelo inconsciente e desejo.<sup>30</sup> Jackson associa dois tipos de mito a esses temas, presentes em dois exemplos de romance que consideraremos como góticos. No primeiro, exemplificado em *Frankenstein*, a fonte de ameaça e de alteridade está no mesmo: "o mesmo se torna outro através de uma metamorfose auto-gerativa, através da auto-alienação do sujeito e a divisão ou multiplicação conseqüente de identidades".<sup>31</sup> No segundo, exemplificado em *Dracula*, a ameaça vem de uma fonte externa, havendo uma seqüência de invasão, metamorfose e fusão até a contaminação irreversível do sujeito: "a alteridade é estabelecida através de uma fusão do mesmo com algo de fora, produzindo uma forma nova, uma "outra" realidade".<sup>32</sup>

A construção do monstro, em *Frankenstein*, se assemelha à estratégia discursiva que Greenblatt aponta em Colombo e Bernal Díaz: vai da identificação até a alienação total do mesmo com o outro, o qual deve ser destruído (no caso da criatura de Victor Frankenstein) ou incorporado (no caso do antropófago). Já a construção do vampiro, em *Dracula*, se aproximará da estratégia discursiva analisada em Heródoto e Mandeville: varia da alteridade radical ao completo auto-reconhecimento, com conseqüente apagamento do outro. A própria Jackson, ao considerar que ambos os mitos levam a um estado de indiferenciação entre o mesmo e o outro, ressalta que o mito do vampiro é mais difícil de "conter" pois não se resume a apenas um indivíduo; é

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 50-51.

<sup>31</sup> JACKSON, opus cit., p. 59.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 59.

mais perturbador em seu impulso contracultural, uma vez que tenta substituir a vida cultural por uma absoluta alteridade, por um sistema totalmente alternativo de auto-sustentação.<sup>33</sup>

É importante concentrar-nos aqui nos dois monstros góticos como construções narrativas. A "criatura" de Frankenstein é construída com partes humanas diversas, ligadas umas às outras, formando um todo monstruoso que escapa ao controle do seu criador e rebela-se contra ele. O monstro, de certa forma, emana da reapropriação pelo Romantismo da noção de monstruosidade como o desejo do autor de criar sozinho uma obra de arte inquietante mas única. A noção, assim reapropriada, traduz-se também numa crise de filiação, eco da relação perturbada dos autores com a própria escrita.<sup>34</sup> Acrescenta Huet que a reavaliação romântica do monstruoso como criação singular e do artista como procriador solitário "tiveram uma influência duradoura na nossa tendência para superestimar o criador *único* de um lado, e inversamente, na nossa subestimação da idéia de *co-produção*."<sup>35</sup> Veremos, ao tratar da teoria de tradução pós-colonial brasileira, de Haroldo de Campos, como ele inverte essa concepção, num ato de rebeldia contra a noção de autoria, criando, a partir de fragmentos traduzidos de obras, uma teoria de tradução que consideraremos como metáfora do monstro de Frankenstein.

Tomando as ligações que Jackson estabelece entre a construção dos monstros góticos e o sentido de alteridade característico ao período, a separação entre o

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 59-60.

<sup>34</sup> Cf. HUET, opus cit., p. 126-127.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 161.

criador e o monstro, em *Frankenstein*, é necessária para que se constitua a identidade do "humano". Já o Drácula, monstro com o qual o gótico culmina, ocupa uma região paraxial, morto-vivo, ausência e presença, substância irreal; ele transforma suas vítimas em parasitas a se alimentar do real e do vivo, condenando-as a uma região intersticial, entre o ser e o nada.<sup>36</sup>

Judith Halberstam, para quem o monstro é uma "máquina textual", representando a produção e o consumo do texto, analisa o monstro de Frankenstein em termos da produção que se rebela, não se submetendo ao seu autor; lê o vampiro como um arquiconsumidor, alimentando-se do sangue das mulheres burguesas para transformá-las também em vampiros. Tal como o parasita, o vampiro invade a intimidade de cada casa, fazendo dela ou do próprio hospedeiro a sua própria casa, alterando inevitavelmente a privacidade doméstica. Provavelmente emergindo de fantasias imperialistas ou colonialistas próprias ao século, o racismo inerente ao gótico concentra, apesar disso, sua força de imaginação no perigo interno que o monstro, ou o parasita representa.<sup>37</sup> O poder de invasão e contaminação do vampiro, portanto, leva a um estado de indistinção ou instabilidade, a uma região intersticial entre o mesmo e o outro.

Reconhecendo como tropo padrão do vampiro gótico aquele do "enterrado vivo", a ele Halberstam acrescenta o tropo do parasitismo, ou seja, a ele acrescenta uma dimensão econômica reveladora do entrelaçamento das noções de capital, nação e corpo nas ficções de alteridade:

---

<sup>36</sup> JACKSON, opus cit., p. 100-118.

<sup>37</sup> HALBERSTAM, opus cit., p. 12-15.

"o enterrado vivo como parasitismo, assim, transforma-se num dente enterrado num pescoço exposto com o objetivo explícito de sugar o sangue (...) O enterrado vivo é o enredamento do mesmo e do outro dentro da monstruosidade e a relação parasítica entre os dois. Um está sempre enterrado no outro".<sup>38</sup>

A visão de Halberstam leva-me a concluir que a construção dos dois monstros góticos faz-se a partir de sentidos diferentes de alteridade. Essa conclusão é crucial para este trabalho, uma vez que, ao considerar a condição pós-colonial da literatura brasileira, veremos que há nesta dois momentos diferentes de construção do monstruoso para representação da alteridade. Num primeiro momento, a vanguarda modernista cria a figura do antropófago em reação ao construto europeu do selvagem canibal; esse momento parece repetir-se com a vanguarda concretista, através da reapropriação da noção romântica da obra de arte e seu construto monstruoso, a criatura de Frankenstein, por Haroldo de Campos e sua teoria frankensteiniana de tradução. Num segundo momento, ainda dentro do modernismo brasileiro, Mário de Andrade usa a figura do *trickster*, que tomo como versão do vampiro, para lidar com a alteridade de uma forma semelhante à que adota Homi Bhabha na construção do espaço da cultura pós-colonial.

Como refinamento adicional da proposição acima, resta lembrar as metáforas ligadas ao vampiro e as ressonâncias vampirescas do discurso de Marx, apontados por Baldick em seu estudo. Numa reversão irônica e consistente do próprio mito da burguesia, Marx usa as imagens do monstro de Frankenstein, do parasita e do vampiro ao discutir o capitalismo. O maquinário é o monstro animado, o poder do trabalho

---

<sup>38</sup> Ibidem, p. 20.

rebelando-se contra si mesmo e o capital é o parasita, fonte de riqueza não mais auto-suficiente, trabalho morto ou acumulado que subsiste como morto-vivo. As repetidas imagens marxistas de vampirismo representam bem a condição da burguesia, condenada à posse por forças irresistíveis, conforme resume Baldick: "o capital e o trabalho produzem e reproduzem continuamente um ao outro e a relação entre eles."<sup>39</sup> Acrescenta Baldick que "no mundo de Marx, o monstro não é uma figura estável ou imutável, uma vez que a categoria do "alienado" só pode ser produzida como uma *relação*."<sup>40</sup> Embora a filosofia marxista, ao que parece, ainda se prenda aos binarismos, nesse caso, consegue visualizar a instabilidade do monstro, a partir da constatação de que este só pode emergir da relação entre os dois elementos da oposição, da região intersticial entre eles, a qual apaga as fronteiras marcadas entre um e outro.

O vampiro, monstro com o qual o gótico culmina, questiona as oposições e parece iniciar um caminho em direção à indiferenciação entre o mesmo e o outro, contudo, seu contexto circundante é ainda essencialmente racionalista, conforme observam os vários críticos. Como resultado, veremos o monstro ainda servindo ao objetivo de confirmar a identidade já estabelecida como parâmetro para reconhecimento ou repulsão de outras: a identidade do homem branco europeu, da classe burguesa. Pode-se estender tal afirmativa para o fantástico, gênero ao qual o gótico se associa estreitamente.

---

<sup>39</sup> BALDICK, opus cit., p. 138.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 139.

### 1.4.1. OS VAMPIROS NA NARRATIVA GÓTICA

Os vampiros parecem predominar sobre os demais monstros na narrativa gótica devido à sua capacidade de geração de significados múltiplos; afinal, eles constituem a própria "tecnologia narrativa" e o *Dracula*, de Bram Stoker, enquanto reprodução de textos telegrafados, ditados ao fonógrafo, escritos à máquina de escrever ou taquigrafados, tenta representar isso bem de perto. Para um exame dos monstros da modernidade brasileira e uma análise comparativa do *Dracula*, de Bram Stoker, com o *Macunaíma*, de Mário de Andrade, no Capítulo III, pretendo seguir a trajetória do vampiro em obras relevantes da literatura inglesa do século dezenove.

Esse percurso das narrativas vampirescas nos mostrará a evolução do vampiro como construção da narrativa, a qual culmina com o Drácula, o vampiro que nos dá elementos para pensarmos o *trickster* de *Macunaíma* como construção monstruosa transformadora do pós-colonialismo. Tal análise possibilitará a seguinte proposta: o vampiro, imagem da literatura inglesa, que reforça os valores logocêntricos positivos, fios condutores da coerência nacional, é suplementado, numa cultura pós-colonial, como a brasileira, pelo *trickster*, imagem que funde valores ocidentais e autóctones na proposta de um nacional diverso e multiracial. Minha proposta é trabalhar especificamente com a estrutura da narrativa monstruosa, em contos ou romances do século dezenove; entretanto, na medida do necessário, faço referência a poemas cuja conexão com a cadeia dos significados presente nas narrativas seja considerada pertinente. Resta determinar em que medida esses poemas serão relevantes.

Um primeiro exemplo dessa relevância ficará evidenciado ao tratarmos de um dos primeiros romances góticos sobre vampiros, *The Vampyre*, de John Polidori. Inicialmente atribuído a Byron, a quem o médico Polidori acompanhou numa viagem ao continente em 1816, o romance foi publicado em *The New Monthly Magazine*, de abril de 1819 e atribuído a Byron; sua autoria só foi reivindicada um mês depois por Polidori. Goethe, que já tinha introduzido o vampiro na tradição literária, em 1797, com a balada *Die Braut von Corinth*, também atribui o romance a Byron; ele se impressiona tanto com essa produção literária que faz referência a ela no *Segundo Fausto*, conforme veremos mais tarde. Byron já havia escrito um poema, *The Giaour*, em 1813, e um fragmento de romance, em 1816, sobre o tema do vampirismo; estes são, segundo a crítica, plagiados por Polidori em seu romance de 1819.<sup>41</sup>

Da mesma forma que as origens do vampirismo estão, para Stoker, na Transilvânia, para Byron elas estão na Grécia. O *Giaour* do poema é interpretado em vários níveis por Ken Gelder: num primeiro nível, é o "cidadão do mundo", o viajante inteiramente consciente, que tira o máximo de cada nação que visita em favor da sua experiência de vida; num outro nível, romântico, ele se envolve com uma identidade perdida ou irrealizável da Grécia e, finalmente, ele representa a extensão em que os valores da nação se perderam, com a mistura de raças e a perda da herança clássica. Enfim, o *Giaour* é vampiro na medida em que é impossível atingir uma identidade nacional.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Cf. RYAN, Alan (ed.). *The Penguin Book of Vampire Stories*, p. 1.

<sup>42</sup> GELDER, Ken. *Reading the Vampire*, p. 29.



Já no *Fragment of a Novel* parece não haver vestígios de vampiro. Haveria a intenção, segundo informa Polidori em carta, de se transformar a personagem Augustus Darvell em vampiro, caso o romance fosse completado. Há, entretanto, o velho viajante nobre, cidadão metropolitano, sem identidade, que definha enquanto prossegue a viagem com o jovem narrador egresso do povo. O nobre busca a antigüidade clássica, para além da ocupação turca e para além do cristianismo, nos templos de Diana ou Ceres.<sup>43</sup>

Polidori presumivelmente escreve o seu romance como Byron o teria escrito, caso tivesse terminado o fragmento. Seu vampiro, Lord Ruthven, também é companhia de viagem do narrador Aubrey para a Grécia, só que uma Grécia diferente daquela de Byron, fonte, antigüidade. Em Polidori, a Grécia é a nação do povo usado e consumido pelos vampirescos "cidadãos do mundo" como o próprio Byron. O romance, ao invés de ser mera cópia, recria a reputação ficcional de Byron (já tratada em *Glenarvon*, de Caroline Lamb) e o próprio tratamento que Byron dá ao tema: o vampiro tem as suas origens nas superstições e histórias folclóricas; a viagem de Aubrey o leva para a fonte dessas histórias, o povo.<sup>44</sup>

Nina Auerbach, numa análise abrangente dos vampiros na narrativa literária, conclui que estes se alimentam da época em que renascem, incorporando-a. Sua imortalidade é a propulsora de sua vitalidade, de sua incessante imutabilidade. Aparentemente uniformes, são paradoxalmente versáteis, pois infiltram-se nas culturas

---

<sup>43</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 31-34.

mutantes que habitam, acrescenta Auerbach.<sup>45</sup> Para a autora, Darvell e Lord Ruthven representam "(...) uma intimidade que ameaçava a distância sancionada das relações de classe e a autoridade sagrada de maridos e pais".<sup>46</sup>

De fato, o vampiro nesses romances é o nobre inglês que simultaneamente fascina e intimida um jovem de classe social inferior, usualmente acompanhando-o numa longa viagem em que, da intimidade que entre eles se desenvolve, emerge a cumplicidade do juramento. Darvell faz com que seu companheiro jure guardar o segredo de sua morte: "Não tenho esperanças, nem desejos, apenas este – oculte a minha morte de todos os seres humanos".<sup>47</sup> Lord Ruthven, ao morrer após descoberto como autor dos crimes acontecidos durante sua permanência na Grécia, faz o seu último pedido a Aubrey: "Jure por todos os seus desejos, por todos os seus medos, jure que por um ano e um dia você não falará dos meus crimes ou da minha morte a qualquer ser vivo sob qualquer hipótese, aconteça o que acontecer (...)".<sup>48</sup> Tal juramento aprisiona Aubrey mais tarde de forma a enlouquecê-lo e a torná-lo impotente diante do domínio do vampiro sobre sua própria irmã.

Essa intimidade/cumplicidade que, timidamente, também aflora como homossexualidade, será mais marcada e explícita em *Carmilla*, de Sheridan LeFanu. Por um descuido do pai de Laura que, por assim dizer, tem a sua autoridade suspensa durante um período de tempo, a misteriosa mãe de Carmilla a introduz na

---

<sup>45</sup> AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*, p. 1-6.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>47</sup> BYRON, George G. "Fragment of a Novel (1816)", p. 5.

<sup>48</sup> POLIDORI, John. "The Vampyre", p. 17.

domesticidade do castelo da família na Styria. O pai de Laura não é nenhum nobre inglês, contudo, seus ganhos como burguês que sempre prestara serviços fora do seu país permitem que ele compre esse castelo na Styria ao se aposentar e que viva em condições melhores do que viveria na Inglaterra. Sua mulher, nascida na Styria, morre quando Laura ainda é criança; esta, portanto, é privada da companhia materna desde cedo; além disso, vive sem amigos, quase em total isolamento no castelo. Carmilla, a bela moça que repentinamente é colocada aos cuidados do pai de Laura por sua mãe, na verdade, é a milenária Condessa Mircalla Karnstein, que retorna como vampira depois de dois séculos para fazer suas vítimas. A oposição entre as duas moças faz-se evidente: Laura, moça burguesa de identidade mista, e Carmilla, nobre de herança familiar milenária. Sonhos e acontecimentos estranhos passam a fazer parte da vida de Laura, que vai definhando aos poucos, até que a figura paterna toma de novo as rédeas da situação.

Repete-se aí um dos traços do vampirismo: estabelece-se, desde o início, uma intimidade/cumplicidade entre as duas pessoas de classes sociais diferentes. Pode-se também concordar com Margo Glautz que há um entrelaçamento do tema do Fausto, bem como do tema de Don Juan na narrativa vampiresca: o pacto, geralmente selado com sangue, e a sedução são recorrentes nas três histórias.<sup>49</sup> Mas o vampirismo é também mais claramente a questão da sexualidade reprimida, em função do apagamento da figura da mãe, com referências à relação entre Christabel e Geraldine em *Christabel*, de Coleridge (1797). O poema certamente influenciou LeFanu em sua

---

<sup>49</sup> Cf. GLAUTZ, Margo. “Las Metamorfoses del Vampiro”, p. 73.

história, conforme observa Auerbach. Basta observarmos uma entre tantas declarações de Carmilla a Laura:

"She used to place her pretty arms about my neck, draw me to her, and laying her cheek to mine, murmur with her lips near my ear, "Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness; if your dear heart is wounded, my wild heart bleeds with yours. In the rapture of my enormous humiliation I live in your warm life, and you shall die - die, sweetly die - into mine. I cannot help it; as I draw near to you, you, in your turn, will draw near to others, and learn the rapture of that cruelty, which yet is love; so, for a while, seek to know no more of me and mine, but trust me with all your loving spirit".<sup>50</sup>

Ken Gelder observa que os vampiros são monstros altamente flexíveis, que respondem tanto a questões que estão além da cultura quanto àquelas da própria cultura; Auerbach chega a uma conclusão semelhante ao assinalar que os vampiros são imagens de nós mesmos, alimentando-se da época e da cultura em que vivemos. Glautz enfatiza o renascimento do mito "em cada nova forma que o engendra e recria seu novo acontecer",<sup>51</sup> atribuindo a sua regeneração na literatura ao fato de que provém do inconsciente coletivo de cada cultura e época; também assinala, como Auerbach, a sua capacidade de ressurgimento triunfante após cada morte aparentemente definitiva.<sup>52</sup>

As relações entre classes sociais diferentes inerentes ao vampirismo em Byron e Polidori já introduzem timidamente relações entre raças diferentes no vampirismo de Sheridan LeFanu (Carmilla é do Leste Europeu e Laura é uma raça híbrida). Além disso, Joss Lutz Marsh observa uma rápida menção à presença de "uma

<sup>50</sup> SHERIDAN LEFANU, J. "Carmilla", p. 89.

<sup>51</sup> GLAUTZ, opus cit., p. 74.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 79.

hedionda mulher negra" na carruagem em que viajava Carmilla quando do primeiro encontro com Laura: é o estereótipo da mulher selvagem, a negra africana que encarna dois princípios e pré-requisitos necessários à produção do horror e à criação do primitivo na era vitoriana, quais sejam a mulher e o negro.<sup>53</sup> Parece que passamos a visualizar mais nitidamente a infiltração do racismo no vampirismo. Veremos, no capítulo seguinte, o que acontece com o vampiro quando ele ressuscita em *Dracula*, de Bram Stoker, e o que nos faz optar por ele para a relação com o *trickster*.

### 1.5. A MONSTRUOSIDADE NA NARRATIVA MÁGICO REALISTA

A literatura pós-colonial latino-americana, ao adotar, nos anos cinquenta, um gênero literário próprio para lidar com a descrição da realidade das Américas e simultaneamente com a visão de maravilhamento do europeu – o realismo mágico – é capaz de construir monstros alternativos que representam uma condição menos cerceada pela racionalidade ocidental e, portanto, propensa à mutação e à instabilidade. Resta-me justificar o papel que o modernismo brasileiro desempenhou para o desenvolvimento do realismo mágico, ou real maravilhoso, dentro da literatura latino-americana.

Parece haver ainda uma discordância ou indefinição dos autores ao nomear o corpo literário hispano-americano que se afirma a partir dos anos cinquenta, mas que de certa forma é introduzido por Mário de Andrade, com *Macunaíma*, conforme

---

<sup>53</sup> Cf. MARSH, Joss Lutz. "In a Glass Darkly: Photography, the Premodern, and Victorian Horror", p. 160.

menciona de passagem Else Vieira.<sup>54</sup> Fredric Jameson também, ao considerar o deslocamento do foco da concepção do realismo mágico para uma perspectiva antropológica, define realismo mágico como "(...) um tipo de matéria-prima narrativa derivado essencialmente da sociedade camponesa, e valendo-se, de forma sofisticada, do mundo mítico camponês ou mesmo tribal",<sup>55</sup> associando-o com o texto de Mário de Andrade. Outros autores incluem nesse corpo literário uma série de textos literários pós-coloniais de outras nacionalidades, além de usarem termos como "fantástico", "realismo mágico" e ainda "real maravilhoso", como é o caso de Alejo Carpentier, ao tentar teorizar sobre tais obras.

Ronaldo Lima Lins, por exemplo, define como fantástico o gênero que procede a uma investigação do oculto para estabelecer a relação com a verdade e se apresenta em manifestações diversas da literatura tais como o absurdo, o surrealismo e o realismo mágico, entre outros. Assim, na América hispânica, o fantástico, herdeiro do surrealismo, teria sua base na força incontrolável do destino e na recusa da oposição antagonica vida/morte mais que na lógica predicativa do sistema de causas e efeitos.<sup>56</sup> Lins estabelece uma semelhança entre *Macunaíma* e a literatura fantástica latino-americana no que tange ao papel de resgate de um passado perdido, deixado à margem da história.

A realidade com a qual o leitor se defronta nessa literatura leva-o à dúvida, pois "reflete o drama e reflete sobre o drama de sermos e, ao mesmo tempo, não sermos

---

<sup>54</sup> Cf. VIEIRA, Else. *Por uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*, p. 21.

<sup>55</sup> JAMESON, Fredric. "Sobre o Realismo Mágico no Cinema", p. 146.

<sup>56</sup> Cf. LINS, Ronaldo Lima. "O Fantástico: A Modernidade Exorcizada", p. 45.

modernos".<sup>57</sup> Para Lins, a forma monstruosa com que o fantástico de Rulfo, Marquez, Borges e Mário de Andrade desenha seus personagens tem como objetivo, para além de sua apresentação, o seu exorcismo; numa perspectiva de perplexidade diante de um enigma indecifrável, deixa a mente para escrever sobre a pele a sua questão principal.<sup>58</sup> Lins parece tomar o fantástico como forma literária, no sentido de Jameson, presente em diferentes corpos de literatura de vários períodos. Nesse caso, Lins se refere especificamente ao realismo mágico, incluindo aí Mário de Andrade, e o seu modo de inscrição do autóctone junto aos padrões europeus, o que para ele reflete o paradoxo do ser e não ser moderno da literatura latino-americana.

Irlemar Chiampi vê vantagens de ordem lexical, poética e histórica na opção pelo termo "realismo maravilhoso", no lugar de "realismo mágico". De ordem lexical, por oferecer o termo "maravilhoso", em suas duas acepções, ótima especulação teórica sobre a forma discursiva literária que denomina. Na primeira acepção, do latim "mirabilia" (coisas admiráveis), o maravilhoso poderia ser entendido como "um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força ou riqueza (...) que pode ser *mirada* em sua essência,"<sup>59</sup> preservando, assim, o elemento humano. Na segunda, o maravilhoso tem ligação intrínseca com o sobrenatural, diferindo radicalmente do humano.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Ibidem, p. 47.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>59</sup> CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*, p. 48.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 48-49.

O termo oferece também uma vantagem de ordem poética, pois está definitivamente incorporado à História e Poética Literária, sendo usado tradicionalmente para a intervenção do sobrenatural na ação narrativa ou dramática e identificando-se também com o efeito dessas intervenções no leitor ou ouvinte. Finalmente, há a vantagem de ordem histórica: o termo é legítimo enquanto identificador da cultura americana; remete simultaneamente para a tradição literária mais recente – o realismo – e para o sentido de maravilhamento que a América impôs ao europeu. É a designação de Alejo Carpentier para recobrir, ao mesmo tempo, o referencial "mágico" e o modo de absorção ao sistema de referências ocidental das crônicas de invenção do ser histórico americano.<sup>61</sup>

O interessante do trabalho de Chiampi é que ele estabelece os pontos de encontro e de diferenciação entre o fantástico e o realismo maravilhoso. Os primeiros são "a problematização da racionalidade, a crítica implícita à leitura romanesca tradicional, o jogo verbal para obter a credibilidade do leitor e (...) os (...) motivos (...) [da] tradição narrativa e cultural: aparições, demônios, metamorfoses, desarranjos da causalidade, do espaço e do tempo, etc."<sup>62</sup> Um ponto crucial de diferenciação reside exatamente no efeito produzido sobre o leitor: enquanto o fantástico se funda numa "poética da incerteza", o realismo maravilhoso incorpora o insólito, o outro, o desconhecido no real, transpondo a maravilha para esta perspectiva. Se a relação contínua causa/efeito na narrativa realista é questionada no fantástico, no realismo

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 49-50.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 52-53.



maravilhoso ela se caracteriza pela descontinuidade, estabelecendo não mais uma relação metafórica entre emoção e evento antitético mas "uma *relação metonímica entre dos dados da diégese*".<sup>63</sup>

O realismo maravilhoso permite ao leitor uma revisão da separação entre o natural e o sobrenatural. Dessa forma, pode-se justificar para o leitor o que, sob a perspectiva racional, seria impossível, na maioria das vezes identificando-se esse impossível com suas profundas raízes autóctones. O fantástico problematiza o real através de um embate entre forças antagônicas mas acaba por confirmar os valores "positivos" do pensamento logocêntrico, não promovendo mudanças em seu estado ideológico e caracterizando-se pelo sentimento do *Unheimliche*.<sup>64</sup> Já o realismo maravilhoso, com o uso que faz da mitologia, das crenças religiosas, da magia e tradições populares permite o "reconhecimento inquietante" do sentimento de "*Heimliche*, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade (...)".<sup>65</sup>

Elleke Boehmer, por exemplo, num capítulo cujo título junta, coincidentemente, a expressão de Bhabha "nem tanto" à expressão de Santiago "entre-lugar", usadas pelos autores para se referir à situação do discurso pós-colonial, assinala que os escritores pós-coloniais ingleses têm se inspirado no realismo mágico<sup>66</sup> de seus companheiros sul americanos com os quais compartilham uma "mirada estrábica",<sup>67</sup> da

---

<sup>63</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 67-68.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 70.

<sup>66</sup> À exceção de Chiampi e o próprio Alejo Carpentier que ela cita, o termo realismo mágico parece ser consagrado pelos demais autores.

<sup>67</sup> Expressão usada por Ricardo Piglia em seu artigo "Memoria y Tradición".

margem para o centro, e um interesse no sincretismo gerado pela colonização. Boehmer afirma que só é possível aos escritores ingleses expressarem "sua visão de um mundo fissurado, distorcido e transformado em incrível pelo deslocamento cultural"<sup>68</sup> através dos efeitos do realismo mágico, os quais combinam o sobrenatural, a lenda e a imagem derivada das culturas colonialistas para a representação das sociedades que foram invadidas, ocupadas ou corrompidas politicamente. Acrescenta Boehmer que essa escrita pode funcionar como estratégia anti-colonial, pois, ao dramatizar as percepções divididas das culturas pós-coloniais, abala as representações "puristas" de mundo dos tempos coloniais e, ao misturar o bizarro e o plausível indistintamente, faz mímica do apoio à fantasia e ao exagero do europeu para descrever os novos mundos.<sup>69</sup>

Lois Parkinson Zamora confirma a adequação dos textos mágico realistas em contextos pós-coloniais, enfatizando a sua energia inovadora e o seu impulso para reestabelecer contatos com tradições que foram apagadas temporariamente pelas restrições miméticas do realismo do século dezenove. Ao contrário do realismo, o realismo mágico cria espaço para que as diversidades possam interagir, deixando de ser hegemônico e centralizador.<sup>70</sup> Além de enfatizar o realismo mágico como "(...) modo adequado para explorar – e transgredir – fronteiras, sejam ontológicas, políticas, geográficas ou genéricas"<sup>71</sup> e para integrar os domínios racionais e irracionais, a coletânea de textos que Parkinson e Faris editam é esclarecedora sob diversos aspectos.

---

<sup>68</sup> BOEHMER, Elleke. *Colonial & Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, p. 235.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 242.

<sup>70</sup> Cf. ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*, p. 2-3.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 5.

Destaca os problemas de conceituação do realismo mágico, iniciando com o artigo de Franz Roh, de 1925, em que o termo foi usado para a pintura alemã pós-expressionista. Apresenta discussões sobre o conceito em Arturo Uslar Pietri e a sua noção do homem como "um mistério cercado de fatos realistas" (1948).

Zamora e Faris incluem, adicionalmente, em sua coletânea, o "Prólogo", de Alejo Carpentier, à edição de 1949 de seu romance *El Reino de este mundo*, no qual o termo "real maravilhoso" é usado para diferenciar a escritura latino-americana daquela que produzia o surrealismo francês, além de estar caracterizada essa escritura como barroca, ou como versão do gótico. Além disso, ressalta-se a referência à manifestação de Angel Flores, em 1955, na qual o autor denomina de realismo mágico o que Borges havia nomeado como fantástico em 1940. Adicionalmente, os vários artigos concentram-se na diferenciação clara entre realismo mágico e fantástico, no estabelecimento do gótico como seu precursor e no exame do realismo mágico como estratégia narrativa pós-colonial. As considerações de Amaryll Chanady sobre o desenvolvimento de modos literários como o neofantástico e o realismo mágico servem o propósito de justificar a adoção desse modo literário como referência para a estratégia narrativa modernista pós-colonial brasileira produtora de monstros:

"[Esse desenvolvimento] é condicionado por vários fatores, tais como uma atitude crítica com respeito a paradigmas canônicos racionais e especialmente positivistas no contexto da resistência neocolonial, a tradição de defesa do artista da imaginação e subversão de modelos hegemônicos, a indicição dos surrealistas franceses do conhecimento empírico restritivo e valorização das mentalidades não européias, a apropriação do Outro nativo como marcador da diferença, e a

deslegitimação geral dos valores e quadros conceituais de algumas décadas passadas."<sup>72</sup>

O realismo mágico parece confirmar-se, assim, como forma de metamorfose pela literatura latino-americana do fantástico da tradição literária ocidental: ao invés de questionar suas oposições, levando à confirmação do pólo positivo, promove a descontinuidade entre estes pólos, incorporando-os à realidade de forma a transformá-la. Já referida por críticos pós-coloniais como literatura pós-colonial, esta literatura, da qual se considera precursor o *Macunaíma*, será aqui confirmada como tal. Além disso, tomarei a figura do *trickster* como recriação do vampiro do fantástico, nesse movimento descontínuo entre causa e efeito do realismo mágico. Para tanto, é preciso examinar a forma de construção da monstruosidade na narrativa literária brasileira, desde o romantismo até o modernismo. Minha atenção estará voltada especialmente para o romance e o conto, com esparsas referências ao ensaio ou à poesia, quando houver uma ligação estreita destas formas com o movimento literário que impulsiona a criação do monstruoso.

Antes do exame da narrativa literária brasileira, entretanto, é necessário dedicar um espaço teórico às noções de parasitismo e contaminação. Tais noções, intrinsecamente ligadas à figura do vampiro, conforme já nos referimos, estarão também estreitamente relacionadas ao *trickster* como representação monstruosa pós-colonial, além de constituírem fundamentos para o estilo da pós-escrita ou da escrita como atividade primordialmente intertextual.

---

<sup>72</sup> CHANADY, Amaryll. "The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms", p. 141.

**II. OS MONSTROS:  
PARASITISMO E CONTAMINAÇÃO  
NA REPRESENTAÇÃO PÓS-COLONIAL**

## 2.1. INTRODUÇÃO

Faz-se necessário detalhar a noção de parasita, no contexto de escritura pós-estruturalista e dentro de um sistema de organização social mais amplo, e fazer a sua ligação com os conceitos de "infiltração" e "contaminação", básicos para que se estabeleça um distanciamento entre o parasita e o antropófago, de um lado, e uma aproximação entre o parasita, o vampiro e o *trickster*, de outro. Isto porque, ao analisar as noções de antropófago e de *trickster* (versão brasileira do vampiro), estarei propondo que o tropo do parasitismo, não acentuado ou mesmo apagado no antropófago, está na base da imagem do *trickster*/vampiro enquanto construção narrativa.

Estaremos revendo a noção de escrita parasítica, de J. Hillis Miller e o tropo do suplemento, de Derrida, além da abordagem mais ampla de Michel Serres sobre o parasita, e dos conceitos de "narrativa oposicional" de Ross Chambers e de "infiltração", de Mireille Rosello. Além disso, como o propósito deste trabalho é também imbricar conceitos de escrita pós-colonial a conceitos de pós-escrita, seguindo uma tradição crítica pós-colonial que usa o tropo do suplemento derrideano como base para sua teoria, faremos as ligações necessárias entre o parasitismo e a noção de "mímica", de Homi Bhabha. Como o suplemento e o parasita evocam as noções de fantasma e espectro, relacionaremos o parasitismo com as noções de "transparência

negativa" e de "sombra amarrada", todas desenvolvidas por Bhabha ao analisar a ambivalência do discurso colonial.

## 2.2. PARASITAS E VAMPIROS

A noção de parasitismo, presente em diferentes contextos, tais como na relação capital e trabalho, na relação vampiro e vítima, como vimos, e na relação do tema do Fausto com o motivo do vampiro, conforme veremos mais tarde, tem aflorado na linguagem dos críticos sobre a escrita literária. Ela é particularmente desenvolvida pelo crítico desconstrucionista americano J. Hillis Miller, quando descreve o conceito pós-estruturalista de leitura e escrita. O texto de Hillis Miller ilustra perfeitamente o conceito de escrita ou re-escrita como parasítico.

No artigo "The Critic as Host", através de uma citação de citação, Hillis Miller analisa o que ele chama de "um tipo de corrente" em que a relação entre uma citação e um texto, ou o status de uma citação dentro de um poema são questionados. Inicialmente, o autor lança a questão: "Uma citação é um parasita estranho dentro do corpo do texto principal, ou o texto interpretativo é um parasita que circunda e estrangula a citação que é sua hospedeira?"<sup>1</sup> Esta pergunta é o ponto de partida para o seu argumento contra a oposição binária "leitura óbvia ou unívoca" versus "leitura desconstrutiva".

A palavra "parasítica" é crucial para tal argumento pois, de acordo com Hillis Miller, ela sugere a "(..) imagem da 'leitura óbvia ou unívoca' como o carvalho

---

<sup>1</sup> HILLIS MILLER, J. "The Critic as Host", p. 217.

poderoso (...) ameaçado pelo enlaçamento insidioso da hera desconstrutiva".<sup>2</sup> A imagem é, pois, dupla: a leitura unívoca como masculina, primeira, perfeita ou independente (o carvalho) e a leitura desconstrutiva como "feminina, secundária, defeituosa ou dependente"<sup>3</sup> (a hera). Entretanto, o autor questiona "a leitura óbvia" como possível, na verdade, uma "(...) alienígena estranha(...) tão próxima que não pode ser vista como estranha, hospedeira muito mais no sentido de inimiga que de dispensária aberta de hospitalidade (...)".<sup>4</sup> Este questionamento traz à baila considerações sobre a etimologia da palavra "parasita", que só tem significado ao trazer implícito o seu oposto (o hospedeiro), pois o parasita não existe sem o hospedeiro.

Para Hillis Miller, tanto a palavra "parasita" quanto o seu oposto apresentam uma fissura interna, propriedade intrínseca das palavras em "para":

"'Para' é um prefixo duplamente antitético que significa, ao mesmo tempo, proximidade e distância, similaridade e diferença, interioridade e exterioridade, algo que está dentro de uma economia doméstica e ao mesmo tempo fora dela, algo que está simultaneamente de um lado e além de uma linha fronteira, de um limiar, ou de uma margem (...)".<sup>5</sup>

O que é mais intrigante, uma palavra ou "coisa em 'para' (...) é também a própria fronteira, (...) a membrana permeável ligando dentro e fora (...)", confundindo-os e formando, além disso, "(...) uma transição ambígua entre um e outro".<sup>6</sup> Chamarei o parasita, ou melhor, a coisa em "para" também de fantasma (imagem hostil), levando

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>3</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 218.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 219.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 219.



em consideração o fato de que a imagem da membrana permeável como transição ambígua entre duas polaridades assemelha-se, por exemplo, à condição fantasmática do vampiro, ou do processo de escrita, cada um como elemento de uma relação que cruza as fronteiras entre morte e vida ou veicula a idéia de limiar tênue entre vida e morte.

Do grego "parasitos" (*para*, ao lado de + *sitos*, grão, comida), o "parasita" era "originalmente algo positivo, um parceiro hóspede, alguém com quem se compartilhava a comida, alguém com quem se estava ao lado do grão",<sup>7</sup> desenvolvendo posteriormente um sentido negativo, de "alguém perito em filar convites sem nunca dar jantares em retribuição".<sup>8</sup> O autor observa que "um curioso sistema de pensamento, ou de linguagem ou de organização social (na verdade, todos os três, ao mesmo tempo) está implícito na palavra 'parasita'", pois tanto o hospedeiro quanto o parasita são parceiros que se sentam próximo à comida, para compartilhá-la; entretanto, o hospedeiro é ele próprio a comida, ou melhor, ele come e é comido, contendo, portanto, dentro de si, a fenda que o divide em hospedeiro e hóspede, "hóspede no sentido duplo de presença amigável e invasor estranho".<sup>9</sup> A ampliação do conceito de parasitismo, do sistema de pensamento para o da linguagem e também para o sistema de organização social será aproveitada posteriormente, para se argumentar que o vampirismo, entendido como uma versão de parasitismo, engloba uma relação complexa não só no processo de escrita ou re-escrita mas também no contexto cultural.

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 220.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 220.

Hillis Miller conduz-nos novamente à etimologia, na busca do rompimento com a clausura do significado unívoco: "As palavras 'hospedeiro' e 'hóspede',<sup>10</sup> na verdade, se voltam para a mesma raiz etimológica: *ghos-ti*, estranho, hóspede, hospedeiro, apropriadamente, 'alguém com quem se tem deveres recíprocos de hospitalidade'".<sup>11</sup> Novamente, Hillis Miller destaca a relação estranha de antítese existente não apenas entre os pares de palavras, mas no interior de cada palavra: "hospedeiro" contem uma fissura em seu interior, assim como a palavra "hóspede" que, ao mesmo tempo, significa "um visitante amigo na casa e (...) uma presença estranha que transforma a casa em hotel, em território neutro".<sup>12</sup>

Concluindo o seu argumento a favor da impossibilidade de uma leitura única, óbvia, de qualquer texto, o autor escreve:

"Cada palavra, em seu interior, divide-se pela lógica estranha do "para", membrana que divide o interior do exterior e, paradoxalmente, os une numa ligação translúcida, ou que permite uma mistura osmótica, tornando o amigo estranho, o distante próximo, o *Umheimlich heimlich* (...) sem, apesar de toda proximidade e semelhança, deixar de ser estranho, distante e diferente".<sup>13</sup>

Em outras palavras, Hillis Miller parece demonstrar que a membrana divisória do "para", ou membrana de "mímica" que existe no interior de cada palavra embaça a fronteira entre o duplo que ali habita, de tal forma que não se pode distinguir mais onde

---

<sup>10</sup> Serão usadas como tradução de "host" e "guest", "hospedeiro" e "hóspede", a fim de se manter o estranhamento da similaridade entre estas palavras. Registre-se, entretanto, que parece haver, no português, uma tendência para se usar "anfitrião" e "convidado" ou "conviva", no contexto doméstico de hospitalidade; enquanto num contexto mais neutro a preferência de uso parece recair nas palavras "hospedeiro" e "hóspede".

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 220-221.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 221.

começa um ou onde termina o outro. Vale dizer que estou usando o conceito de "mímica", de Bhabha, estratégia para produzir a ambivalência do discurso colonial:

"[como] signo de uma articulação dupla; uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina, que 'apropria' o Outro quando visualiza o poder. (...) também [como] signo do inadequado, (...) uma diferença ou recalitrância que adere à função do poder colonial e intensifica a vigilância, fazendo uma ameaça imanente tanto aos conhecimentos 'normalizados' quanto aos poderes disciplinares."<sup>14</sup>

Adicionalmente, Hillis Miller parece querer mostrar que essa relação funciona de maneira semelhante no domínio dos textos e no domínio das relações sociais.

Como refinamento do argumento do autor, acredito ser valiosa a referência ao texto de Margaret Visser que, não constituindo uma teoria crítica literária, demonstra, contudo, uma pesquisa extensa e bem elaborada sobre a origem, a evolução e o significado dos rituais da refeição. Visser também ressalta a ambigüidade das palavras "hospedeiro" e "hóspede" e da relação social entre um e outro:

"Ambas derivam do indo-europeu *ghostis*, "estranho". Esta é a origem de *hostis*, do latim, que significava "estranho" e, portanto, "inimigo"; o inglês deriva daí a palavra "hostil". No francês antigo, *hoste* significava tanto "hospedeiro" quanto "hóspede", o mesmo ocorrendo ainda com a palavra moderna, *hôte*. Este termo único refere-se não tanto aos indivíduos, o hospedeiro e o hóspede, mas à ligação que os une".<sup>15</sup>

Em outras palavras, o que estará sempre em questão é a ligação tênue, a membrana invisível, fantasmática que separa e, ao mesmo tempo une, "sombreando" a linha divisória entre hospedeiro e hóspede e até confundindo seus papéis.

<sup>14</sup> BHABHA, Homi. "Of Mimicry and Man ...", p. 86.

<sup>15</sup> VISSER, Margaret. "Hosts and Guests", p. 91.

Um hospede pode, então, ter o mesmo papel que um parasita com relação ao seu hospedeiro. Ora, uma das versões mais terríveis do parasita é o vírus, conforme destaca Hillis Miller. Como vírus, "o parasita é um estranho que não tem só a habilidade de invadir um enclausuramento doméstico, consumir a comida da família, e matar o hospedeiro, mas a capacidade estranha de, ao fazer tudo isso, transformar o hospedeiro em múltiplas réplicas proliferantes de si mesmo".<sup>16</sup> Esta assertiva parece uma explicação ideal para a vampirização. Esta pode ser mais elaborada, de forma a compreender o que se entende como contágio. Um vampiro não é diferente, neste sentido, de um vírus: é um alienígena (por exemplo, no romance de Bram Stoker, que será analisado mais de perto, ele pode ser a representação do império decadente, do inconsciente reprimido, da colonização reversa, dos excessos do capitalismo, do anti-semitismo, entre outros) que estranhamente se identifica com a vítima (o "infiltrador que veio de dentro") e, por esta razão, pode invadir seu enclausuramento doméstico e contaminar o seu sangue. Mais intrigante ainda: é através da troca de sangue que ele contamina sua vítima hospedeira, transformando-a numa réplica de si mesmo, outro vírus, um novo parasita que precisará de um novo hospedeiro para viver, numa cadeia interminável de contaminação.<sup>17</sup>

Ampliando seu argumento, Hillis Miller escreve: "O vírus está na fronteira difícil entre a vida e a morte. Ele desafia esta oposição, uma vez que (...) não 'come,'

---

<sup>16</sup> HILLIS MILLER, opus cit., p. 221-222.

<sup>17</sup> Ver, no quinto capítulo, a ligação que se faz, no cinema contemporâneo, entre vampiros e epidemias, a AIDS, entre elas.

mas só reproduz".<sup>18</sup> Este adendo confirma a sugestão aqui feita; o vírus pode ser um vampiro, fantasma do limiar entre vida e morte, que não mata mas produz réplicas de sua estranha condição de morto-vivo.

Voltemos ao fragmento citado de um ensaio crítico que contem uma citação de outro ensaio, "como um parasita dentro de seu hospedeiro",<sup>19</sup> ou como "um fantasma," "um espectro tirado de seu contexto," nas palavras de Marjorie Garber,<sup>20</sup> ou como o vírus, reproduzindo-se nos domínios do texto. Na mesma linha de pensamento, é possível argumentar que as traduções de textos, os prefácios, os posfácios, e as notas de rodapé (que serão aqui examinados também como máquina textual, criadora do monstruoso) poderiam também integrar uma cadeia infinita de parasitas, cada um transformando seu hospedeiro mais próximo, numa série interminável de réplicas de si mesmos; cada um, por sua vez, uma suspensão, ou um "adiamento" do significado. Vale fazer referência aqui a Derrida, parafraseado por Christopher Norris, sobre o assunto: "(...) somos (...) forçados a nutrir (...) a noção de uma série de inscrições, um reduplicar perpétuo de texto sobre texto, de tal forma que o ato 'original' de *mimesis* estará sempre perdido, sem possibilidade de ser recuperado".<sup>21</sup> Neste sentido, pode-se indagar se a citação, ou o "paracita"<sup>22</sup> é, de fato, o inimigo hostil (o fantasma),

---

<sup>18</sup> HILLIS MILLER, opus cit., p. 222.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 223.

<sup>20</sup> GARBER, Marjorie, apud. CORNWELL, Neil. "Ghost-Writers in the Sky (and Elsewhere): Towards a Spectropetics of Ghosts and Ghostliness", p. 3.

<sup>21</sup> NORRIS, Christopher. *Derrida*, p. 50.

<sup>22</sup> A intenção do neologismo aqui é fazer um trocadilho entre as palavras "paracita"(prefixo "para-" + "cita", de citar) e "parasita."

assombrando o corpo do texto, ou se é o texto o inimigo hostil que assombra e ameaça a "originalidade" da citação – quem é, afinal, o hospede(iro).<sup>23</sup>

Já que se fez referência à noção de citação como fantasma, de Garber, e se estendeu a noção do fantasma ao hóspede e ao parasita, faz-se necessário considerar alguns conceitos de fantasma, figura recorrente nos discursos aqui analisados. Voltando ao estudo de Cornwell sobre Garber, pode-se retirar deste uma série de alusões próximas à idéia do fantasma. Este é "(...) um vestígio da memória (...) o signo de alguma coisa ausente, alguma coisa omitida, alguma coisa não feita".<sup>24</sup> Diz-se que uma de suas características é ser "cópia (...) de algum modo, tanto nominalmente idêntica quanto numinosamente diferente de um original desaparecido ou não disponível".<sup>25</sup> Ou é ainda um traço de sua natureza, com o qual concordam Garber e Derrida, o fato de que perecem apenas para voltar, retornar. O fantasma é evocado por, ou efetivamente é, uma tradução, lembrando-nos Garber que, no sentido benjaminiano, a tradução emana não tanto da vida quanto da sobrevivência do original.

Finalmente, Cornwell conclui que a condição fantasmática, nos termos de Garber, evoca "'reprodução,' (...) 'não originalidade,' (...) 'imitação,' certamente um tipo

---

<sup>23</sup> Em inglês, as palavras "ghost" e "host" se prestam a um jogo, talvez irreproduzível em português, para introduzir a idéia do fantasma como parasita. Por exemplo, ghost e host, embora não relacionadas etimologicamente, são visualmente e oralmente similares – uma aparentemente contendo ou soando como a outra. Aparentemente, até onde se pode afirmar, com a introdução do "g", o "h" se torna um espectro, uma presença fantasmática. É escrito mas não pronunciado, não operante. O "g" é o suplemento do "h" – adição visual mas substituição oral. A partir do argumento de Hillis Miller, sobre a relação estranha entre os pares "host/parasite" e "host/guest", pode-se, em inglês, encontrar uma estranheza semelhante no triângulo "ghost/host/guest", com base tanto na sua similaridade visual quanto oral. Em português, tenta-se conseguir o mesmo efeito do jogo com as palavras "hostil" (inimigo, fantasma) e "hospedeiro/hóspede."

<sup>24</sup> GARBER, Marjorie, apud. CORNWELL, *ibidem*, p. 3.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 2.

de repetição, na forma de 'representação,' que pode ser uma 'impressão,' (...) sob o disfarce de um 'retrato,' (...) apresentando-se como um tipo de 'semelhança'.<sup>26</sup> O fantasma, assim descrito, aproxima-se do conceito de "transparência negativa", de Homi Bhabha, sugestivo das imagens monstruosas e fantasmáticas de que se trata aqui. O autor descreve o momento de ruptura da modernidade como o momento de "transparência discursiva" que não deve ser lido como a nostalgia da plenitude mas que

"(...) é melhor interpretado no sentido fotográfico em que uma transparência também é sempre um negativo, processado para a visibilidade através de tecnologias de reversão, aumento, iluminação, edição, projeção, não fonte mas recurso de luz."<sup>27</sup>

O negativo na fotografia se reproduz pela estratégia de "mímica" do discurso colonial, confundindo-se com a imagem da sombra amarrada, reflexo escuro que, repetindo-se, retorna para ameaçar a noção mesma de presença. A sombra amarrada é a imagem do homem pós-iluminista que não se confronta "(...) com seu reflexo escuro," mas se amarra a ele, "à sombra do homem colonizado(...)." <sup>28</sup> A resposta de Bhabha à metáfora ocidental da visão/luz, à despersonalização colonial, é a ambivalência, o efeito estranho da mímica, presentes exatamente no discurso colonial. De acordo com Bhabha, a imagem da sombra amarrada "(...) abre uma fenda na (...) presença, distorce o seu esboço, abre uma brecha em seus limites, repete a sua ação à distância, perturba e divide precisamente o tempo de seu ser."<sup>29</sup> Dessa imagem, emerge a noção de mímica

<sup>26</sup> CORNWELL, Neil. "Ghosts Writes in the Sky (and Elsewhere)...", p. 2.

<sup>27</sup> BHABHA, Homi "Signs Taken for Wonders ...", p. 110.

<sup>28</sup> BHABHA, Homi. "Foreword: Remembering Fanon ...", p. xiv.

<sup>29</sup> Ibidem, p. xiv.

que, ao se repetir, ameaça a idéia mesma da presença – "nem branco, nem tanto" – e cria o hibridismo colonial.

Luce Irigaray, ao desconstruir a noção da caverna platônica, define o fantasma como aquele que

"(...) atravessa qualquer partição, separação, divisão, intervalo entre duas casas, lugares, tempos, espaços de tempo.(...) Ele não tem consciência de todas estas diferenças. Barreiras, separações, e diferenças são necessárias, contudo, para que os fantasmas surjam e continuem a existir. As barreiras incluem (...) aquelas que proíbem a travessia da morte para a vida, da vida para a morte. O fantasma transgride estas fronteiras estabelecidas".<sup>30</sup>

Hélène Cixous, numa leitura de "O estranho", de Freud, considera o fantasma como figura diretamente relacionada ao estranho: "O fantasma é a ficção da nossa relação com a morte, concretizada pelo espectro na literatura".<sup>31</sup> Também para Cixous, o que torna o fantasma insuportável é que ele apaga os limites entre dois estados: ele retorna da morte para a vida, sua volta é que o faz fantasma, da mesma forma que o retorno do Reprimido é que inscreve a repressão.

Como o vírus, o fantasma está na fronteira difícil entre vida e morte, dividindo e unindo esses pólos, ameaçando e transgredindo a fronteira entre eles. À maneira do parasita, ele tem um papel ambíguo quando se trata de conceitos tão intrinsecamente ambivalentes quanto morte e vida, sombra e luz, apropriação e

<sup>30</sup> IRIGARAY, Luce. "The "Way Out" of the Cave", p. 282.

<sup>31</sup> CIXOUS, Hélène. "Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "uncanny")", p. 542.



expropriação. O que morre e o que vive, o texto ou seus parasitas? Na lógica do suplemento, qual deles suplementa o outro? Qual deles recebe e qual dá?

Estas são questões embutidas em temas tão diversos como a escritura, o fantasma, e o vampiro. Afinal, o vampiro, analisado anteriormente como um vírus, está na escala de fantasmas de Derrida, provavelmente no lugar dedicado aos monstros, conforme resume Cornwell: "Um fantasma pode aparecer como "duplo", (...) "fraude", (...) ou "distorção", (...) numa escala da "caricatura" até a "monstruosidade".<sup>32</sup>

Do estudo de Ralph Noyes, interessa a este trabalho destacar alguns dos sinônimos que a palavra "fantasma" encontra em outras línguas e que ele lista, juntamente com as características atribuídas ao fantasma. Noyes menciona, por exemplo, as palavras "revenant", do francês, "doppelgänger", do alemão, e "shade", do inglês, que têm ressonância com as idéias de retorno, no sentido de réplica, e sombra, já descritas anteriormente e que são cruciais para o gótico assim como para o realismo mágico. Algumas características do fantasma, conforme destaca Noyes, alinham-se com termos que a teoria literária contemporânea tem usado para descrever o processo de escritura. "Transiência", "insubstancialidade", "visibilidade temporária", entre outras, são características que parecem contraditórias até nos referirmos ao parasita, em Hillis Miller, e à riqueza equívoca que este confere à leitura unívoca: "(...) não há expressão conceitual sem figura, nem entrelaçamento de conceito e figura sem uma narrativa implícita (...)",<sup>33</sup> ou ainda, a Roland Barthes e à sombra do texto: "O texto precisa de

---

<sup>32</sup> CORNWELL, opus cit., p. 3.

<sup>33</sup> HILLIS MILLER, opus cit., p. 223.

sua sombra: esta sombra é um *pouco* de ideologia, um *pouco* de representação, um *pouco* de sujeito: fantasmas, (...) vestígios, nuvens necessárias (...).<sup>34</sup>

Ao analisar o papel das histórias sobre fantasmas durante a era cristã medieval, R. A. Bowyer destaca que "(...) não há palavra medieval que tenha o mesmo significado que a nossa palavra moderna "fantasma", com todas as suas associações de "espectro" atormentado ou malévolos; a palavra "ghost" (hoje "fantasma"), no inglês medieval, significa apenas "espírito (...)".<sup>35</sup> As histórias sobre fantasmas dessa época, segundo o autor, preenchiam uma função dentro do sistema educacional cristão e apresentavam os fantasmas como parte integrante de uma grande ordem espiritual composta tanto por demônios quanto por anjos. Pode-se inferir, então, que a palavra "fantasma" passou, há algum tempo, a conter "a coisa em para", que a dividiu em significados diferentes, associando-a a imagens variáveis em épocas e lugares diversos. Na época medieval, ela significava originalmente "espírito" e era freqüentemente associada a imagens de luz (vale lembrar o mistério de Pentecostes e o Espírito Santo – em inglês, "Holy Ghost" – comumente associado com línguas de chamas). Mais tarde, veio a expressar a figura sinistra do "espectro" (re-venant) e do duplo e a relacionar-se com imagens sombrias do mal. A tentativa de conclusão de Bowyer é que uma mudança na postura da igreja com relação aos "espíritos" pode ter dado origem ao conceito moderno de "fantasma" como "(...) o espectro sinistro, um forasteiro que representa uma vaga ameaça à nossa visão de mundo (...)".<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*, p. 32.

<sup>35</sup> BOWYER, R. A. "The Role of the Ghost-Story in Mediaeval Christianity", p. 177.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 191.

Para Cornwell, contudo, os fantasmas são "(...) entidades sagazes (...) não (...) excluídas da literatura do século vinte; como elemento do gótico, estão sempre prontos a assumir as novas formas do irreal, a penetrar e mudar o que tenha se tornado literatura corrente e maneiras padronizadas de leitura".<sup>37</sup> Note-se que, na interpretação de Cornwell, o papel do fantasma é o de, sob os mais variados disfarces, como representações do irreal, romper com o estabelecido. O autor destaca também o realismo mágico como veiculador de maravilhas que se podem comparar aos efeitos do fantasmático, exemplificando com "The Satanic Verses", de Salman Rushdie.

Parasitas e vírus, vírus e vampiros, vampiros e fantasmas foram referidos acima como espectros (em francês, "revenants") que assombram ou retornam no processo de escritura. Sobre as obras de Shakespeare, em que fantasmas e escritura surgem lado a lado – onde há o fantasma de alguém há freqüentemente uma carta que não se sabe quem ou o quê escreveu – Garber escreve: "Uma das coisas que estes tópicos (fantasmas e escritura) têm em comum é que estão no lugar de algo que – talvez – já foi presente e que agora partiu".<sup>38</sup> Mesmo assim, continua Garber, não se pode afirmar que "estão no lugar de algo", pois são apenas representações de origens perdidas e irrecuperáveis. Parafraseando Garber, pergunta-se: qual é o sentido da citação (ou fantasma) no texto? Ela está "no lugar de" seu autor original, ou foi apropriada e transformada por outro – um novo original? Ou, em última análise, ela

---

<sup>37</sup> CORNWELL, opus cit., p. 7.

<sup>38</sup> GARBER, Marjorie. *Shakespeare Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, p. xiv.

significa que não há vestígio do original porque ele, de fato, nunca existiu? Pode o parasita, ou o hóspede viver sem seu hospedeiro, ou vice versa?

A cadeia parasita/hospedeiro/vírus levou-nos a vampiros e depois a fantasmas. Se voltarmos aos dois primeiros componentes dessa cadeia, será possível estabelecer como se desenvolve a lógica da complementaridade na relação entre eles e, em última análise, na relação escrita/re-escrita. Hillis Miller escreve: "O texto anterior é, ao mesmo tempo, base para o novo e algo que o poema novo tem de aniquilar quando o incorpora, e o transforma em insubstancialidade fantasmática (...)".<sup>39</sup> Hillis Miller refere-se aqui à lógica do "suplemento", embutida no processo de escritura. Faz-se necessário, pois, um "retorno" ao conceito de Derrida para, apropriadamente, ligá-lo aos fantasmas, ou aos monstros que rondam a atividade de re-escrita, especialmente no contexto pós-colonial.

Sobre o suplemento, Derrida escreve: "(...) o conceito de suplemento (...) abriga em seu interior duas significações cuja coabitação é tão estranha quanto necessária".<sup>40</sup> O suplemento, então, como as palavras em "para", contém em si o poder estranho de reproduzir-se em duas significações que estão, adicionalmente, numa relação de antítese: "O suplemento se acrescenta, é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude, a *medida mais completa* da presença. Agrega e acumula presença".<sup>41</sup> Neste sentido, é uma plenitude que pode ou não ser acrescentada, opcionalmente. Christopher Norris, em seu estudo de Derrida, nos convida a refletir

---

<sup>39</sup> HILLIS MILLER, opus cit., p. 225.

<sup>40</sup> DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*, p. 144.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 144.

sobre a relação entre a fala e a escrita tal como é postulada no pensamento metafísico que Derrida questiona. Esta relação não seria perturbada pela noção de suplemento, conforme Norris escreve: "Assim, teríamos uma entidade auto-suficiente (a fala) que poderia fazer uso da escrita (...) como uma ajuda à memória ou à comunicação de massa",<sup>42</sup> preenchendo, por exemplo, o papel de "excesso", de uma plenitude que se soma à outra.

Mas o suplemento se auto-divide, como o parasita e o hospedeiro, ou o hospedeiro e o hóspede (ou, ainda, o fantasma) pois: "(...) o suplemento suplementa. Adiciona apenas para substituir. Intervém ou se insinua *no-lugar-de*; se preenche, é como se preenchesse um vazio".<sup>43</sup> O suplemento é esta "adição exterior", alienígena que, como o parasita ou o hóspede, ou o fantasma, toma o lugar do hospedeiro, come a sua comida e, quem sabe, é capaz de transformar o hospedeiro numa insubstancialidade fantasmática; num outro hóspede, ou parasita ou, ainda, fantasma. Neste caso, a relação fala versus escrita, referida acima, seria revertida. Pois, se o suplemento, escreve Norris, "é também aquilo que é exigido para *completar* ou *preencher* uma falta existente (...)", então "(...) a escrita não mais poderia ser uma técnica dispensável e ancilar".<sup>44</sup>

A "lógica da suplementaridade", como a "lógica do para" é aquela capacidade estranha de reversão, ou de substituição violenta da coisa através de sua aniquilação, de sua transformação em "insubstancialidade fantasmática" ou, nas

---

<sup>42</sup> NORRIS, opus cit., p. 66.

<sup>43</sup> DERRIDA, opus cit., p. 145.

<sup>44</sup> NORRIS, opus cit., p. 66.

palavras de Norris: "(...) [o que Derrida chama de] 'lógica de complementaridade' é precisamente esta reversão estranha de valores pela qual um termo aparentemente derivativo ou secundário toma para si o papel crucial na determinação de uma estrutura inteira de verdades assumidas".<sup>45</sup> Pela lógica do suplemento, então, a escrita nunca é derivativa, ou secundária à fala, nem é uma "(...) *ameaça*, como uma ordem alienígena e parasítica de signos que podem trabalhar para destruir a relação natural entre som, sentido e verdade",<sup>46</sup> mas uma "pré-condição para a linguagem em geral".<sup>47</sup> Da mesma forma, parasitas e vampiros, num contexto cultural mais amplo, transformam-se e não representam mais uma ameaça, uma invasão de inimigos hostis no enclausuramento doméstico do hospedeiro, mas uma pré-condição para uma organização instável que não clama para si a definição de identidades.

### 2.3. PARASITAS E *TRICKSTERS*

Usando os três sentidos da palavra "parasita": o sentido biológico de "micróbio, infecção insidiosa que tira sem dar e enfraquece sem matar", o sentido social de "hóspede que troca sua conversa, elogios e lisonja por comida", e o sentido de "ruído, estático, num sistema ou interferência num canal", da teoria de informação, Michel Serres elabora uma teoria de relações e instituições humanas da qual "(...) o parasita é a relação [básica] primordial, unilateral e irreversível (...)".<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>46</sup> Ibidem, p. 69.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 66-67.

<sup>48</sup> SERRES, Michel. *The Parasite*, p. x.

Ao relacionar o parasita ao estático, a uma interrupção num sistema unilateral de relações, que produz desordem e gera uma ordem diferente, Serres fá-lo corresponder ao terceiro componente de um sistema que, assim, seria logicamente constituído não só de dois pólos bem formados e distribuídos, mas também de intercepções, mudanças e metamorfoses no espaço entre os pólos. O parasita intercepta dois fluxos diferentes, causando o colapso aparente do sistema; ele pode ser interpretado como: "(...) o oposto obscuro da organização consciente e clara, acontecendo por trás das costas de alguém, o lado escuro do sistema".<sup>49</sup> Por mais controverso que possa parecer, o parasita está dentro do sistema, fazendo-o oscilar indefinidamente; ele é responsável, ao mesmo tempo, pelo surgimento de um novo sistema, acrescenta Serres.

No contexto do hospedeiro e do hóspede (que têm a mesma etimologia), o parasita é o "(...) invariável (...) através da transferência da doação".<sup>50</sup> Na verdade, o argumento de Serres assemelha-se ao de Hillis Miller, quando este leva em consideração a origem das palavras "hospedeiro" e "hóspede", para tentar elucidar o imbricado processo de escrita. Serres vê o campo do "hospedeiro" como um dos "pontos negros na linguagem": "Na lógica da troca ou, na verdade, em lugar dela, (o parasita) consegue esconder quem recebe e quem envia (...)".<sup>51</sup> Já vimos que esta é a lógica de parasitismo embutida na questão da re-escrita, a proposta seguinte é verificar como funciona essa lógica na narrativa monstruosa, especialmente a pós-colonial.

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 16.

É, por isto, importante destacar mais um ponto de Serres com relação à troca parasítica entre hospedeiros e hóspedes ou parasitas. O autor ressalta que há dois tipos de economia diferentes nas histórias sobre deuses e nas histórias sobre homens: a dos deuses é uma história de doações livres, de imortalidade; enquanto a história dos mortais é fundamentalmente uma história de trocas: " Na lógica e na economia da lei e da possessão, reina a troca, o peso e a medida, o cálculo de saldo; na lógica e economia da doação livre, não existe troca".<sup>52</sup> O paradoxo já se anuncia: é por tentar atingir a história da imortalidade, ou da livre doação, que o homem segue uma trajetória de trocas; seja por um pacto, como com o Fausto, seja pela troca de sangue, como entre os vampiros, seja pela troca de formas de linguagem, como entre escritores e tradutores.

Ao visualizar um sistema em que há interrupções, Serres mostra-se favorável à pluralidade e às transformações que substituem os duplos e as oposições pois, quando o sistema se desestabiliza, na verdade, os opostos parecem mais semelhantes que diferentes, e torna-se difícil distinguir a conversão da perversão, o secundário e derivado do primário e original. Num sistema de duplos, "o inferno é a separação do paraíso e do Inferno, o Diabo é a bifurcação entre Deus e o Diabo, o mal é o cruzamento de bem e mal (...)".<sup>53</sup> O parasita não representa uma relação com as coisas mas uma relação com a própria relação, o que está embutido no significado do prefixo "para", "(...) está do lado, próximo, deslocado; não está na coisa, mas em sua relação",<sup>54</sup> acrescenta Serres.

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 38.



As referências de Serres à tradução como parasita são também intrigantes, além de fecundas. A imagem para o tradutor é a do centro ou coração de uma ampulheta: ele é o que troca, o que transforma os fluxos. Ele desempenha as transformações, no sentido de "deformação de informação":<sup>55</sup>

"Assim, a mensagem, passando por suas mãos no lugar da troca, é mudada. Não chega nem pura, nem invariante, nem estável (...). O que é verdade é que a mensagem é sobrecarregada e chega, portanto, sobrecarregada. Para falar corretamente, ela é interrompida por um parasita".<sup>56</sup>

Lembremos que o parasita é uma membrana translúcida, invisível que tem "(...) o poder de decisão: naturalmente, uma vez que está nos cruzamentos, nos entrecruzamentos: (...) nas interseções".<sup>57</sup> A invisibilidade, condição dos tradutores bem como dos fantasmas (dos espectros – no sentido do francês, do "re-venant", do retorno do reprimido), na verdade, é um "ruído" ameaçador, que tem o poder de interromper o sistema e transformá-lo em outro, segundo Serres. Este jogo de invisibilidade pode ser interpretado como um jogo de mímica, na acepção de Bhabha, pois o parasita precisa contornar as reações inevitáveis de rejeição e exclusão; é por isso que ele "(...) secreta um tecido idêntico àquele de seu hospedeiro nos pontos de contato com o corpo deste".<sup>58</sup> Assim, ele atinge a condição de invisibilidade, ou o desempenho da mímica, pois não pretende ser um outro mas o mesmo. Os parasitas são invasores estranhos que têm o poder de se identificar com o hospedeiro; fazendo o jogo do "fora/dentro", eles

---

<sup>55</sup> Ibidem, p. 73.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 43.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 202.

reprogramam o hospedeiro e finalmente o transformam. A tática ou estratégia de mímica, assim descrita por Serres, aproxima-se do conceito de mímica, de Homi Bhabha, gerado pelo discurso colonial ambivalente, produtor contínuo do deslizamento, do excesso e da diferença que "(...) não 'rompe' simplesmente (...), mas transforma-se numa incerteza que fixa o sujeito colonial como presença 'parcial' ('incompleta' e 'virtual')".<sup>59</sup>

Estabelecendo uma ligação entre parasitas e vampiros, Serres faz referências a uma "série de vampiros" no sistema aberto das relações parasíticas; refere-se também a vampiros como "(...) sombras cadavéricas que se movem, sem rumo, num mundo parecido ao inferno, já quase mortas, mesmo assim, mais gulosas e sedentas de sangue fresco, o sangue dos que trabalham. Inúmeros vampiros (...) ligados (...) aos raros corpos dos trabalhadores (...)".<sup>60</sup> Estas palavras quase impenetráveis de Serres parecem querer indicar que o trabalho dos vivos é uma luta ordenada contra o "ruído". Essa luta, contudo, não ocorre sem a troca, o que, paradoxalmente, reforça a desordem e o ruído. Não pode existir um sistema sem o parasita.

Até então fez-se apenas reforçar a idéia, já desenvolvida por Hillis Miller, de que a re-escrita tanto pode ser parasítica quanto vampiresca. Mas, de acordo com a análise de Serres, o parasita também pode ser um curinga, isto é, um objeto que

"(...) não tem identidade, mas sua identidade, seu caráter único, sua diferença (...) é ser, indiferentemente, esta ou aquela unidade de um dado conjunto. (...) Colocado no meio ou no fim de uma série (...) que

<sup>59</sup> BHABHA, Homi. "Of Mimicry and Man ...", p. 86.

<sup>60</sup> SERRES, opus cit., p. 87.

tem uma lei de ordem, permite que ela bifurque, tome outra aparência, outra direção, uma nova ordem".<sup>61</sup>

O parasita e o vampiro, como o curinga, num nível mais fundamental, são o terceiro, o estranho, o "excluído que é incluído", que rompe um sistema binário, dando-lhe um formato mais complexo. O parasita, termo intermédio numa relação de triplos, pode ser qualquer um dos três, como escreve Serres: "Seus papéis ou encarnações são uma função da relação, a relação é uma função do parasita, numa causalidade circular (...)"<sup>62</sup>

Lembremos as palavras de Serres que ligam o parasita ao curinga: "O ruído é um curinga. Tem pelo menos dois valores, como o terceiro homem: um valor de destruição e um valor de construção. Tem de ser incluído e excluído".<sup>63</sup> Diante dessas considerações, faz sentido a proposta deste trabalho de tomar o *trickster* como uma versão vampiresca, suplementando o antropófago em sua representação da cultura brasileira. O *trickster* acrescenta algo à imagem do antropófago, pois alimenta-se dela, embora também a consuma de forma a ficar em seu lugar, num jogo de inclusão e exclusão.

O parasita, seguindo o raciocínio de Serres, não necessariamente devora a comida, podendo ser como um suplemento ou o curinga, cuja distribuição em um determinado universo de discurso estabelece esse discurso como monossêmico ou polissêmico (quanto mais curingas, mais aberta a relação): "o movimento, a hesitação,

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 160.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 67.

a vibração e o frenesi duplo de inclusão e exclusão constituem o curinga numa multiplicidade de dados imprecisos e uma multiplicidade de situações, num espectro de possibilidades".<sup>64</sup>

Luiz Felipe Baêta Neves também analisa a figura do curinga ao tentar uma abordagem peculiar à articulação entre o riso e o poder. Neves reconhece nessa articulação algo que denomina de "ideologia da seriedade",<sup>65</sup> a qual estabelece uma antinomia entre a seriedade e a comicidade, identificando a seriedade com o saber e a comicidade com a inseqüência, dessa forma reprimindo a segunda enquanto forma de crítica social. A observação cômica é eficaz enquanto crítica na medida em que é relativamente incontrolável: rompe ou promove uma descontinuidade do pensamento razoável, além de tematizar áreas que são interditas ou sacralizadas para outros tipos de conhecimentos, invadindo-os e descentralizando-os. Neves faz menção explícita a Macunaíma, o anti-herói nacional, como personagem curinga responsável por sagaz crítica social que descentra e traz para a visibilidade temas interditos sem contudo receber o mérito desejável, reprimido pela ideologia da seriedade.

Na história das várias culturas há pessoas oficialmente designadas para exercer o papel do cômico, como por exemplo o *jester* ou bufão, figura arquetípica paradoxal: sua função precípua é a de ser louco sem necessariamente o ser; seu comportamento antitético é permitido; ele é manipulado pelo poder mas também manipula uma certa área de controle. O bufão tinha usualmente uma aparência

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 161. Ver a teoria do curinga, conforme Serres a expõe, nas p. 155-164.

<sup>65</sup> NEVES, Luiz Felipe Baêta. "A Ideologia da Seriedade e o Paradoxo do Coringa", p. 36.

monstruosa, digna de riso e repulsa, fato que já envolvia as verdades ditas numa aparência de gratuidade e graça. Além disso, sua singularidade e monstruosidade tornam sua crítica neutra; afinal ele é um "estrangeiro" que atua no interior de um grupo sem pertencer a ele e sem mais ter raízes no seu grupo de origem. O fato de estar afastado das formas de participação política reforça a idéia do bufão como um estranho que não se incorpora a qualquer grupo; afinal, ele não tem o poder de transformador, mas de reformador da ideologia dominante (p. 38-40).

Finalmente, para Neves, o bufão é o curinga do baralho: "ator, co-diretor de um espetáculo representado no teatro sem fronteiras claras da existência cortesã, oligárquica e repressiva dos senhores de todas as épocas e de todos os reinos".<sup>66</sup> A concepção de curinga de Neves, apesar de assinalar a curiosa condição do bufão de não pertencer nem à corte nem ao seu grupo de origem, ressaltando assim a instabilidade da sua identidade, apenas inverte o binarismo dos valores do poder, divergindo da concepção de Serres, segundo a qual a intervenção do curinga promove a bifurcação da ordem, fazendo com que ela tome uma nova aparência ou rumo.

Não há relações simples, pois o parasita está inevitavelmente ligado ao sistema; ser da relação, ele é produzido por ela da mesma forma que a produz também. Isabelle Stengers, ao refletir sobre a complexidade da ciência, ressalta que o parasita demonstra uma inventividade extraordinária. Como vive em um mundo biológico onde não há congêneres e que, portanto, para ele não tem significado, o parasita é capaz de alterar o comportamento desse mundo, de modo a interferir na probabilidade de sua

---

<sup>66</sup> Ibidem, p. 40.

reprodução.<sup>67</sup> O parasita, como curinga, é múltiplo e coletivo, é o terceiro que rompe e questiona sistemas de oposições binárias, através de diferentes disfarces, ou metamorfoses: pode ser o vampiro ou o *trickster*, de acordo com o conjunto de crenças da cultura em que se aloja.

Ao refletir sobre as histórias que o levaram à teoria do parasita, Serres pergunta-se se todas elas refletem memórias de uma antropofagia antiga, se escondem "um canibalismo esquecido" e se todos os banquetes interrompidos nessas histórias só interromperam o "mastigar de iguais por iguais". Serres parece querer dizer com isso que, do ponto de vista do parasitismo, seguindo a lógica do "para", é difícil decidir quem é hostil e quem é hospitaleiro; enquanto que do ponto de vista da antropofagia, parece haver uma oposição definida entre dois lados, que é revertida pelo ato antropofágico. Mas, o autor conclui, não é possível mais responder com um "sim" ou um "não" a questões de lados; a resposta a oposições binárias é "um espectro, uma faixa, um contínuo".<sup>68</sup>

Ao discorrer sobre o objeto de estudo, bem como sobre a colagem e a montagem como dispositivos principais da linguagem da pós-crítica, Gregory L. Ulmer enfatiza que tais dispositivos são os instrumentos estilísticos usados por Derrida para desconstruir a mimese e os valores e suposições do realismo, bem como para descrever a escritura de colagem como "um princípio de contaminação" e "uma economia parasitária".<sup>69</sup> Ulmer considera o modelo do parasita com o hospedeiro, de Hillis

<sup>67</sup> STENGERS, Isabelle. "Identidade das Ciências", p. 164-165.

<sup>68</sup> SERRES, opus cit., p. 57.

<sup>69</sup> ULMER, Gregory L. "El objeto de la poscrítica", p. 136.

Miller, também como modelo para a relação do texto da pós-crítica com seu objeto de estudo, além de observar que Serres suplementa este modelo, proporcionando uma alegoria da própria história da desconstrução, ao utilizar-se do terceiro sentido que a palavra "parasita" tem em francês como "ruído" ou "interrupção" dentro da teoria de comunicação. Investigando uma série de outros textos literários, cujo ponto de partida são as fábulas de La Fontaine, Serres estabelece o parasitismo como força propulsora da troca ou invenção que tem o grama (o adiamento, a *différance*) na estrutura da linguagem e a colagem no nível do discurso como operadores da interrupção inventiva na linguagem.<sup>70</sup>

Esta noção de parasitismo é usada aqui para fundamentar a linguagem vampiresca ou a narrativa *trickster* e para "suplementar" as noções de linguagem e relações culturais antropofágicas. Entretanto, antes das considerações sobre a antropofagia, no capítulo seguinte, é necessário investigar a relação do parasitismo com os conceitos de infiltração e de contaminação, em especial este último, que tem aflorado na linguagem da pós-crítica e que, em última análise, se afasta da noção de linguagem antropofágica.

#### 2.4. INFILTRAÇÃO E CONTAMINAÇÃO

Há alguns traços comuns à noção de parasita e à noção de "infiltrador", de Mireille Rosello. A infiltração é postulada pela autora como um processo lento e indizível de apropriação, que se desenvolve no escuro. O infiltrador é construído pelo

---

<sup>70</sup> Ibidem, p. 150-151.

discurso dominante como um elemento externo, mesmo assim, resiste a posicionar-se como terceiro. Infiltração não pressupõe uma mistura real de elementos distintos em um terceiro termo; ela não pretende retratar um terreno de fronteiras, mas de justaposição, um espaço que se constitui em "rede de interstícios". Serres não fala de justaposição ao contemplar a teoria do parasita. Contrariamente a Rosello, ele imagina um terceiro na relação; esse terceiro, entretanto, não é constituído da mistura de elementos distintos. Através da mímica que estabelece fronteiras imprecisas, o terceiro tanto pode metamorfosear-se em um quanto no outro da relação binária inicial.

A infiltração "(...) faz uso das ambigüidades para inventar estágios provisórios e discursivos de identidade ou (...) uma "metonímia da identidade";<sup>71</sup> sua tática é de imitação ou mimesis, embora o infiltrador só acredite em identidade como representação. O infiltrador não quer a fronteira, o gueto; ele evita a rejeição e a exclusão, simulando uma identidade perfeita, tentando "passar" pelo hospedeiro, ou pelo dominante.

Rosello tem como uma das bases para a sua teoria o que Ross Chambers chama de "práticas oposicionais": "(...) [que] não trabalham contra os sistemas prevaletentes mas, ao contrário, fortificam-nos, tornando-os toleráveis. São, em um sentido, o que Michel Serres chamaria de "ruído", que parece perturbar o sistema, mas sem o qual este não funcionaria; são, nesse sentido, necessários ao sistema e parte integrante deste".<sup>72</sup> A regra do "oposicional" é a invisibilidade, o disfarce.<sup>73</sup> Por

<sup>71</sup> ROSELLO, Mireille. "The Infiltrator Who Came from the Inside: Making Room in Closed Systems", p. 252.

<sup>72</sup> CHAMBERS, Ross. *Room for Manoeuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, p. 7.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 8.



exemplo, na narrativa como uma das práticas oposicionais, "(...) uma "função narrativa" que respeita a estrutura do poder serve como forma de disfarce para uma "função textual", cuja operação é encoberta (...) e serve como apelo à atividade "leitora" de interpretação (...)"<sup>74</sup> O oposicional dá margem à infiltração do leitor, dá margem ao leitor como ruído, como parasita no sistema.

As noções de invasão de um corpo estranho (um hóspede, um parasita, um vírus) ao enclausuramento doméstico e de infiltração em terreno poroso têm uma ligação direta com a idéia de contaminação. Algumas percepções de Susan Sontag sobre o mito da AIDS são úteis para a elaboração dessa idéia e podem ser usadas para desestabilizar a idéia de vampirização como transfusão de sangue ou "nutrimento", assim metaforizada por Haroldo de Campos no discurso tradutório da vanguarda concretista, conforme veremos mais tarde.<sup>75</sup>

Segundo Sontag, as duas metáforas básicas para a AIDS são a invasão e a poluição: o ambiente doméstico das células é subvertido pelo vírus infeccioso (o inimigo, o estranho) que se infiltra naquele ambiente, com o mesmo potencial que, conforme geralmente se considera, a AIDS tem na sociedade. O vírus (ou o parasita) então transforma aquele meio; o processo de transformação é tal que a célula se mescla ao vírus: "(...) o invasor fixa residência permanente, por uma forma de conquista familiar nas narrativas de ficção científica. As próprias células do corpo tornam-se o invasor".<sup>76</sup>

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>75</sup> Veremos, no quinto capítulo, que o vampiro é metáfora para a AIDS, no cinema pós-moderno; assim como, no passado, era metáfora para outras epidemias, como por exemplo, a sífilis.

<sup>76</sup> SONTAG, Susan. *AIDS and its Metaphors*, p. 18.

A peste é outra metáfora dominante usada para descrever a AIDS. A doença, entendida como infligida, inexorável e inescapável, vem sempre de outro lugar, do que se pode inferir a idéia do estranho, do exótico e distante. Segundo Sontag, essa metáfora, além de estimular medos já familiares, como o medo da "subversão", relaciona-se a medos recentes de "(...) poluição incontrolável e migração interminável do Terceiro Mundo (...)".<sup>77</sup> Entretanto, Sontag conclui que o que mais impressiona nos vírus é que eles "(...) não são simplesmente agentes de infecção, contaminação. Eles transportam 'informação' genética, transformam células. E eles mesmos, muitos deles, evoluem".<sup>78</sup>

As noções de invasão, infiltração, contágio, poluição e, em última instância, evolução, ou réplica de parasitas, perturbam inevitavelmente ou desestabilizam a idéia de vampirização como "nutrimento" antropofágico através do sangue. O vampiro, imagem igualada por Haroldo de Campos àquela usada pelos modernistas para representar a cultura brasileira, o antropófago, afasta-se desta por suscitar as conotações já apontadas. Ademais, o vampiro levanta questões ligadas ao nacional e ao racial que, ao invés de levar a um fim escatológico identificável, apontam para a instabilidade e indefinição da identidade pós-colonial. Estaremos tratando diretamente dessas questões ao analisar, no capítulo III, a monstrosidade como construção narrativa, especialmente nos textos de Oswald e Mário de Andrade, no Modernismo brasileiro.

---

<sup>77</sup> Ibidem, p. 63-64.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 68.

**III. OS MONSTROS NA NARRATIVA  
LITERÁRIA BRASILEIRA**

### 3.1. INTRODUÇÃO

Tivemos a oportunidade de considerar a narrativa gótica do século dezenove sob a perspectiva da "tecnologia" ou "máquina textual" produtora e consumidora de monstros, cuja forma multifacetada reúne questões de classe, raciais, sexuais e nacionais. A narrativa brasileira parece ter simultaneamente pontos de encontro e pontos de bifurcação com esta máquina textual gótica apenas no modernismo brasileiro; entretanto, verificarei a possibilidade de emergência de monstros em momentos anteriores.

Talvez uma tendência da literatura brasileira, desde o início, para o naturalismo como ideologia estética, conforme já demonstrou Flora Süssekind em extenso estudo, tenha, de certa forma, reprimido a criação de monstros e se concentrado na construção de uma história literária que oculta as diferenças e as discontinuidades, tal qual se constrói uma árvore genealógica.<sup>1</sup> Afinal, a narrativa monstruosa rompe com um sentido de realidade nacional que se quer unívoco, sem as fraturas dos influxos externos e das discontinuidades; ela é uma narrativa de metamorfoses e transformações que se abre para a equivocidade de sentido.

---

<sup>1</sup> Cf. SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?* ..., p. 33.

Pode-se dizer que as primeiras manifestações de formas de satanismo e sexualidade, atribuídas inicialmente à influência de Baudelaire, conforme registra Antonio Candido, encontram-se na poesia dos anos setenta e começo dos anos oitenta, no Brasil do século dezenove. Suas imagens de animalismo e de devoração violenta traduzem um erotismo ousado para os tempos, numa reação aos padrões românticos de amor e numa transformação tímida da galeria de vampiros baudelairianos.<sup>2</sup> Entretanto, essa poética tem pouca relação com o que se quer desenvolver aqui, ou seja, a construção narrativa do monstro multifacetado, como resposta às preocupações de raça, classe, sexo e nação que permeiam a cultura.

O poema de Cruz e Sousa, *Monja Negra*, repleto de representações de uma escuridão aterrorizante, tem como uma das imagens de sofrimento a “[h]óstia negra e feral da comunhão dos mortos/ noite criadora, mãe dos gnomos, dos vampiros/”.<sup>3</sup> A noite escura mas criadora, mãe dos vampiros, pode ser interpretada à luz da análise de Dirce Egídio de Paula, que toma as metáforas para as noções de brancura e escuridão na poesia de Cruz e Sousa como representações do poeta da condição social e racial do negro à sua época.<sup>4</sup> Curiosamente, os vampiros, associados à noite escura mas criadora, já teriam um significado ambivalente: sofrimento, privação, pavor ao lado de criação; a discriminação social do negro ao lado do poder criador do poeta negro. Entretanto, a monstrosidade enquanto construção narrativa só terá o seu ponto alto no

---

<sup>2</sup> Cf. CANDIDO, Antonio. “Os Primeiros Baudelairianos”, p. 26-32.

<sup>3</sup> CRUZ E SOUSA, João da. *Poesias Completas: Broquéis, Faróis e Últimos Sonetos*, p. 55.

<sup>4</sup> PAULA, Dirce Egídio de. *A Linguagem Metafórica como Tradução do Conceito de Raça em Cruz e Sousa*, 1996.

*Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade (1928) e em *Macunaíma*, de Mário de Andrade (1928).

A narrativa *trickster*, diferentemente da narrativa vampiresca, ao encenar a multiplicidade de culturas e raças, encena também a instabilidade e a indefinição no estabelecimento de uma identidade pós-colonial. A rapsódia de Mário de Andrade é destacada como representação máxima dessa narrativa na literatura brasileira. A narrativa *trickster* de *Macunaíma* diverge também, em alguns pontos, da narrativa antropofágica, de Oswald de Andrade. Embora dentro de um mesmo movimento literário, a tecnologia narrativa monstruosa dos dois autores diverge em termos da construção da alteridade, assim como divergem as narrativas de *Frankenstein* e de *Dracula*. Assim, o *trickster* será considerado como suplemento do antropófago, representando cada um dos monstros momentos diferentes de reação ao discurso colonialista.

### 3.2. CANIBAIIS OU ANTROPÓFAGOS?

O Movimento Antropófago, que sucede o Movimento Pau-Brasil e, juntamente com este, constitui-se num dos primeiros movimentos literários de reação ao colonialismo, deve ser reinterpretado hoje levando-se em consideração a complexidade das relações coloniais. A imagem idealizada por este movimento para a cultura brasileira, a do antropófago, ao mesmo tempo que destaca a figura do nativo, colocando-a em contraposição à do europeu, reduz inevitavelmente a questão racial emergente da história colonial brasileira. Há, entretanto, uma obra literária dentro do

que se chamou Movimento Modernista brasileiro, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que pode, segundo a proposta deste trabalho, ter uma interpretação diferente, não antropofágica. Essa obra será analisada como precursora do realismo mágico, com a figura do *trickster* como vampiro metamorfoseado, como o parasita que se infiltra para questionar o discurso colonial estabelecido e revelar a instabilidade das relações coloniais.

É, portanto, útil rever os conceitos de "antropofagia" e "canibalismo". Ambos parecem originários das palavras "antropófago" e "canibal", nomes usados para designar nações inteiras ditas adeptas da prática de comer carne humana; ambos parecem ter sido usados pelo pensamento ocidental como um construto para a alteridade. O primeiro é um conceito mais antigo, que indicava originalmente, em sua formação grega de duas palavras pré-existentes, "comedores/de carne humana"; o segundo foi introduzido nas línguas européias com a colonização da América, tendo sido, anteriormente, uma palavra não européia usada para se referir aos caribes (ou canibais), povo que vivia nas Antilhas.<sup>5</sup>

É importante destacar o senso comum dos autores sobre o etnocentrismo subjacente a esses conceitos. Nas palavras de Peter Hulme: "O discurso da selvageria (...) foi hegemônico no sentido em que proporcionou um vocabulário popular para a constituição da 'alteridade' e não dependia de reprodução textual".<sup>6</sup> Álvaro Félix Bolaños examina a antropofagia como um construto europeu para caracterizar a

---

<sup>5</sup> HULME, Peter. "Columbus and the cannibals", p. 15.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 21.

barbárie desde a era clássica: "O sistema de organização da informação recolhida pelos europeus sobre os povos estranhos desde as épocas de Heródoto até os séculos XVI e XVII (...) sempre tem em mente um modelo conceitual europeu, frente ao qual a cultura estrangeira aparece sempre como incompleta ou anormal".<sup>7</sup> Pedro Fonseca, embora reconhecendo em Vespúcio e outros uma abordagem diferente e mais objetiva do canibalismo, depois de um breve exame das atitudes dos ocidentais com relação ao "outro" desde a era clássica, conclui: "Entretanto, ainda por longos séculos, a apreciação da América nativa terá de se submeter inevitavelmente ao legado arcaico do pensamento tradicional oficial do conhecimento europeu apropriador".<sup>8</sup> Finalmente, W. Arens vai mais além em seu estudo dos relatórios, bem como das análises antropológicas destes, sobre a antropofagia, quando demonstra em seu trabalho que "(...) os dados difusos sobre a natureza canibalesca dos outros têm pouca ou nenhuma relação com o método de investigação científica objetiva".<sup>9</sup>

Dois pontos básicos devem ser assinalados a partir das referências feitas ao canibalismo pelos autores acima; estes pontos, como veremos, apontam para a falácia do próprio conceito do canibal. O primeiro emana do comentário de Hulme sobre a transparência aparente da descrição que o Oxford English Dictionary fornece da palavra "canibal" ("nação selvagem das Índias Ocidentais que é *registrada* como antropófaga(...)") [ênfase minha] e sobre a opacidade à qual esta palavra é atirada pelas

---

<sup>7</sup> BOLAÑOS, Álvaro Félix. "Antropofagia y Diferencia Cultural: Construcción Retórica del Canibal del Nuevo Reino de Granada", p. 82.

<sup>8</sup> FONSECA, Pedro. "Primeiros Encontros com a Antropofagia Ameríndia: de Colombo a Pigafetta", p. 77.

<sup>9</sup> ARENS, W. *The Man Eating Myth: Anthropology & Anthropofagy*, p. 40.



várias camadas da linguagem, a começar pelo uso da voz passiva que não pressupõe a responsabilidade daquele que registra. Sua primeira ocorrência é em uma "transcrição de um resumo de uma cópia de um original perdido",<sup>10</sup> supostamente escrito por Colombo. Além disso, há um consenso entre os autores citados sobre o fato de que a prática do canibalismo entre os ameríndios jamais foi realmente provada; trata-se, freqüentemente, de informação de segunda mão, o que torna a sua trajetória difícil (Fonseca, por exemplo, reporta que o verdadeiro Vespúcio parece relatar com maior objetividade a prática do canibalismo como ritual complexo de vingança contra o inimigo, um dos muitos estratagemas de guerra: "(...) as guerras canibalistas (...) faziam parte de um hábito ancestral que emulava o motivo de vingança",<sup>11</sup> mas permanece a indicação de falta de rigor científico nos registros).

O segundo ponto tem a ver com a palavra "canibal": há tanta controvérsia sobre o uso dessa palavra que se pode questionar sua referência a um significante "real", sem se recorrer a uma estratégia de leitura desconstrucionista. Hulme reporta que, além do engano de Colombo, que achou que tinha chegado a Catai, os problemas de entendimento lingüístico entre Colombo e os nativos eram tantos que, quando ele ouvia a palavra "caribe", tomava-a por "caniba", pensando no discurso de Marco Polo sobre os "soldados do Grande Can"; mais tarde, quando o desejo do ouro foi totalmente frustrado, "caniba" passou a ter como referente os temíveis habitantes do Caribe que,

---

<sup>10</sup> HULME, opus cit., p. 17.

<sup>11</sup> FONSECA, opus cit., p. 70.

supostamente, eram selvagens comedores de gente.<sup>12</sup> Essa seria uma explicação provável para a escolha de Oswald de Andrade da palavra "antropófago" para seu Manifesto, em detrimento da palavra "canibal". Pelo menos, "antropófago" não é termo que emana de desentendimentos lingüísticos, embora ainda seja um construto ocidental sobre "o outro", ao qual Oswald reagirá, seguindo, basicamente, a abordagem de Montaigne à questão.

Shakespeare que, como vimos, retrata a monstruosidade como um vício, fará duas referências à antropofagia e/ou ao canibalismo em duas de suas peças. Na primeira, *The Tragedy of Othello*, Othello justifica diante do senado o fato de ter-se casado com Desdemona, sem a permissão de seu pai, Brabantio. Relata como a história de sua vida, contada a Brabantio, incluindo as viagens e o contato com os povos diferentes, havia seduzido Desdemona:

"Her father loved me, oft invited me;  
Still questioned me the story of my life  
(...) I spake of most disastrous chances,  
(...) - such was the process;  
And of the Cannibals that each other eat,  
The Anthropophagi, and men whose heads  
Do grow beneath their shoulders. (...)"<sup>13</sup>

A palavra "canibal" já havia, então, entrado na língua inglesa e é usada por Shakespeare praticamente como sinônima de "antropófago". Embora os antropófagos a que Othello se refere se justaponham a figuras monstruosas, "cujas cabeças crescem

<sup>12</sup> HULME, opus cit, p. 21-22. Ver a respeito deste desentendimento lingüístico também em TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: A Questão do Outro*, p. 30.

<sup>13</sup> SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*, p. 17.

abaixo dos ombros", e representem o vício pavoroso de comer carne humana, a história de Othello seduz Desdemona, impulsionando nela o desejo pelo outro. Tanto assim que o Duque, membro do senado, admite: "Acho que esta história conquistaria a minha filha também" ("I think this tale would win my daughter too").<sup>14</sup>

Em *The Tempest* que, conforme Frank Kermode, é uma "visão irônica do texto de Montaigne"<sup>15</sup> sobre os canibais, temos a própria figura do canibal personificada em Caliban (nome já apontado por vários estudos como possível anagrama de "canibal"), o selvagem monstruoso dominado pelo europeu culto, Próspero. Se Shakespeare, neste texto dramático, ironiza a construção do canibal de Montaigne, fruto de um discurso composto pela intermediação, densamente carregada pela posição social, de um serviçal francês, e pela fantasia utópica de Montaigne,<sup>16</sup> Oswald de Andrade se apropria dela, contrapondo-a à imagem do bom selvagem, e impondo nela um viés de comicidade. Antes de abordar o *Manifesto Antropófago*, farei uma revisão do texto de Montaigne com o objetivo de assinalar os pontos de encontro deste com o Manifesto de Oswald de Andrade.

Montaigne inicia seu ensaio sobre os canibais questionando a noção de "barbarismo";<sup>17</sup> farei uso disso para demonstrar o intrincamento dessa noção com o conceito de "canibalismo", ambos construtos etnocêntricos para a alteridade. A palavra "bárbaro", conforme a descreve Anthony Pagden, foi também usada originalmente

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>15</sup> SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. Edited by Frank Kermode, p. xxxiv.

<sup>16</sup> Cf. GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: O Deslumbramento do Novo Mundo*, p. 191.

<sup>17</sup> MONTAIGNE, Michel de. "On the Cannibals", 1995.

pelos gregos para referirem ao "estrangeiro", às pessoas que ou não falavam a língua grega ou, mais importante ainda, não viviam na "polis".<sup>18</sup> Na verdade, segundo Pagden, foi o evento histórico da criação da polis que estimulou a diferença entre gregos e não gregos, entre as pessoas que viviam *dentro* das linhas que estabeleciam os domínios da cidade e aquelas que viviam *fora* dos mesmos domínios (ênfase minha).<sup>19</sup> É importante enfatizar a relação do conceito de "barbárie" com a oposição binária dentro/fora que, vimos anteriormente, é rompida na lógica da complementaridade, bem como num sistema parasítico.

Pagden reforça também a idéia de etnocentrismo como originária de uma atitude de isolamento da parte das pessoas que estão posicionadas no interior das fronteiras da cidade; sendo, assim, "bárbaro" um construto para todos que estejam no exterior destas fronteiras. O autor enfatiza a instabilidade do termo que, gradualmente, passa a ser usado para povos diferentes, até o século dezesseis, quando é empregado para fazer referência a não cristãos ou a todos os povos que se comportavam de modo selvagem: "De um modo geral, (...) 'bárbaro' era uma palavra reservada para aqueles que nem se subscreviam às posições religiosas européias, nem viviam suas vidas de acordo com as normas sociais européias".<sup>20</sup>

A idéia de Montaigne sobre os canibais é, para começar, distinta do conceito romântico do indígena como "bom selvagem". O autor refere-se a certos povos primitivos que viviam na costa do Brasil como tão cruéis quanto os próprios europeus.

---

<sup>18</sup> PAGDEN, Anthony. "The Image of the Barbarian", p. 15-17.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 24.

Neste aspecto, não postula a superioridade dos últimos. Montaigne parece, ademais, manter uma oposição entre povos primitivos e europeus que pode ser interpretada como semelhante à oposição entre natureza e cultura, a última tomada no sentido de corrupção. Um exemplo do autor que pode servir para ilustrar melhor esta oposição é a comparação do fruto selvagem, encontrado na natureza, com o fruto que é, de um modo ou de outro, alterado pela sociedade: "É no primeiro tipo que encontramos suas propriedades e virtudes verdadeiras, vigorosas, vivas, mais naturais e mais úteis, que nós abastardamos no outro tipo simplesmente adaptando-as aos nossos gostos corruptos".<sup>21</sup>

O próprio termo "abastardar" impulsiona-nos a colocar como paralelas as polarizações bárbaro/civilizado e natureza/cultura, de tal forma a inverter a noção romântica do monstro como produto da imaginação materna que se rebela contra a natureza; esta é interpretada por Montaigne como ideal utópico em oposição aos valores corruptos, ou de criação bastarda, monstruosa, introduzidos pela cultura. Vale destacar ainda que o conceito de natureza é controvertido e ambíguo em seus ensaios, conforme assinala F. P. Bowman, ao discutir o uso equívoco que Montaigne faz do substantivo "nature" e do adjetivo "naturelle";<sup>22</sup> ou conforme escreve Terence Cave sobre a noção de natureza em Montaigne: "As referências às suas (da natureza) virtudes são regularmente acompanhadas pela reserva de que foi obscurecida, travestida, disfarçada, relegada à invisibilidade".<sup>23</sup> A instabilidade do conceito talvez se explique

---

<sup>21</sup> MONTAIGNE, opus cit., p. 8.

<sup>22</sup> BOWMAN, F. P. *Montaigne: Essays*, p. 35.

<sup>23</sup> CAVE, Terence. "Montaigne", p. 35.

pela incerteza e dúvida, características do autor, que se regeu por uma busca interminável da verdade, conforme relata M. A. Screech.<sup>24</sup>

A inversão das imagens do selvagem e do europeu, atrelada à oposição natureza/cultura, fica mais explícita em passagens como: "Eles são governados ainda pelas leis da Natureza e são apenas muito levemente abastardados pelas nossas; mas sua pureza é tal que às vezes sou tomado de irritação por não terem sido descobertos antes, nos tempos quando havia homens que os teriam apreciado mais que nós".<sup>25</sup> Segundo Montaigne, o canibalismo entre esses selvagens era praticado não em razão da comida, ou de costumes gastronômicos exóticos, como muitos pensavam. Constituiu um ritual que simbolizava a vingança máxima contra o inimigo. Por mais cruel que pudesse parecer, esse ritual não era mais violento que as práticas dos europeus para punir seus inimigos; além disso, tais práticas, junto a muitos outros vícios europeus, foram logo introduzidas no comportamento dos selvagens, continua Montaigne.<sup>26</sup>

Ao mesmo tempo que reverte a imagem do selvagem colonizado, o autor parece continuar a tradição de polarizações: "Não se nega que estes homens sejam de fato selvagens – pelos nossos padrões; pois ou eles, ou nós temos de ser (...)".<sup>27</sup> Montaigne admite implícita ou explicitamente a contaminação, ou corrupção dos habitantes do Novo Mundo pelo colonizador europeu. Além de referir-se, conforme vimos, a vícios introduzidos no comportamento dos selvagens, menciona "[t]rês destes

---

<sup>24</sup> SCREECH, M. A. *Montaigne & Melancholy: The Wisdom of the "Essays"*, p. 3.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 15-16.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 23.

nativos (...) *se deixando enganar* por seu desejo de novidade e deixando a candura de suas regiões para vir nos ver (...) [ênfase minha]",<sup>28</sup> quando relata a visita de nativos a Rouen.

O próprio ensaio de Montaigne, um relato sobre os nativos da costa brasileira e descrição de dois de seus costumes, o canibalismo e a poligamia, não pretende do leitor uma interpretação unívoca. Isso, talvez, porque, como destaca John Holyoake, "(...) é difícil encontrar evidência sólida, não controvertida em relação a qualquer tema (...) [dos ensaios]"<sup>29</sup>: há uma imbricação interminável entre os vários temas que Montaigne discute, cada qual, por sua vez, apresentando-se controverso e fluido. Outra explicação para a não exigência de interpretação unívoca pode ser encontrada no fato de que Montaigne parte, ora de relatos de terceiros, conforme já referido em Greenblatt, ora de um intérprete não muito confiável. Isso permite a Cave concluir que "(...) todo o conjunto de observações que compõem este ensaio aparecem, noutra perspectiva, como um exemplo da literatura de viagens lendárias (...)".<sup>30</sup>

São necessárias ainda algumas análises complementares do canibalismo como construto etnocêntrico. Bernadette Bucher, por exemplo, toma as representações artísticas de ameríndios feitas por protestantes europeus, como a melhor pista para um quadro do pensamento europeu. De acordo com ela, as gravuras dos protestantes sobre canibalismo eram uma tentativa de recriação gráfica de um objeto de horror, do "(...)

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>29</sup> HOLYOAKE, John. "Recurrent themes and interference", p. 18.

<sup>30</sup> CAVE, *opus cit.*, p. 302.

traço de selvageria e barbarismo por excelência".<sup>31</sup> O canibalismo é visto pela teologia cristã como antítese da caridade e como corolário da gula. Bucher destaca o fato de que as diferenças da vida cultural indígena, especialmente aquelas relativas a técnicas de subsistência, foram interpretadas pelo europeu como um signo de condenação ao inferno, um signo da "(...) inferioridade ligada ao índio culturalmente degradado (...)".<sup>32</sup>

Laura de Mello e Souza, em seu estudo sobre demonologia e colonização, vê a produção ocidental de imagens sobre a América, por um lado, como resultado de uma leitura do "(...) Novo Continente através de referenciais próprios à sua cultura (...)" e, por outro, como uma incorporação irreversível de "(...) elementos específicos das culturas que [os europeus] subjugarão, ou procuraram subjugar".<sup>33</sup> A abordagem de Laura de Mello e Souza é interessante na medida em que tenta captar a "ligação translúcida" entre as duas culturas envolvidas nos embates coloniais. A autora reconhece uma "tensão entre o racional e o maravilhoso, entre o pensamento laico e o religioso, entre o poder de Deus e o do Diabo, [um] embate, enfim, entre o Bem e o Mal [que] marcaram dessa forma concepções diversas acerca do Novo Mundo".<sup>34</sup> Laura de Mello e Souza interpreta os textos das viagens de europeus ao Novo Mundo como reveladores de uma observação assombrada por seu Outro, o imaginário, e como objeto de uma "cultura" assombrada por seu exterior "selvagem".<sup>35</sup> É importante

---

<sup>31</sup> BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*, p. 48.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>33</sup> MELLO E SOUZA, Laura de. *Inferno Atlântico: Demonologia e Colonização Séculos XVI-XVIII*, p. 14.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 25.



destacar na interpretação da autora o fato de que o exterior selvagem (a América) é visto como suplemento do interior imaginário (Europa), que rompe o discurso anterior das oposições dentro/fora, primitivo/culto.

Além disso, Laura de Mello e Souza enfatiza que, para a cosmologia da população dos Andes, a visão do universo era "dialética", visão "na qual forças opostas eram vistas como recíprocas e complementares, necessárias à reprodução da sociedade como um todo",<sup>36</sup> ao invés de binária, como o pensamento europeu. A autora também destaca as facetas múltiplas do colonialismo como sistema pois "(...) a colonização e a catequese funcionaram como grandes mecanismos que, mais do que aculturar ou ocidentalizar, desencadearam a circularidade de níveis culturais".<sup>37</sup> A circularidade de noções, que a autora reconhece na economia colonial mostra-se útil para se entender a proposta de Oswald de Andrade, em termos de sua imagem "digestiva" dos valores europeus.

Oswald de Andrade elaborou e transformou a idéia do canibal, de Montaigne, para usá-la como imagem da cultura brasileira, como resposta à influência literária européia. Uma primeira indicação de sua reação ao construto europeu do canibalismo é o título de seu ensaio "Manifesto Antropófago";<sup>38</sup> o termo cunhado para o movimento, "antropofagia", parece, assim, emanar de uma opção consciente por um termo menos "corrompido" que "canibalismo", conforme foi mencionado anteriormente. As referências aos índios no seu manifesto são várias e explícitas: além da reprodução

---

<sup>36</sup> SILVERBLATT, Irene, apud. MELLO E SOUZA, opus cit., p. 38-39.

<sup>37</sup> MELLO E SOUZA, opus cit., p. 43.

<sup>38</sup> ANDRADE, Oswald de. "Manifesto Antropófago", 1978.

de uma estrofe de versos de Couto Magalhães, em tupi, há referências à "revolução Caraíba", ao "Brasil Caraíba", ao "instinto Caraíba", a alguns nomes de deusas indígenas, "Guaraci" e "Jaci",<sup>39</sup> a um índio carnavalizado, "vestido de Senador do Império (...) ou figurando nas óperas de Alencar cheios de bons sentimentos portugueses",<sup>40</sup> além de uma manifestação contrária à cristianização dos índios: "[c]ontra o índio tocheiro. O índio filho de Maria (...)".<sup>41</sup> Finalmente, há o famoso e engenhoso (tanto oral quanto visualmente) trocadilho reproduzindo parcialmente o verso de Shakespeare para a língua tupi, "Tupi, or not tupi that is the question",<sup>42</sup> e que contém a lei do Antropófago: escolher o melhor inimigo, digeri-lo e transformá-lo em algo totalmente novo, algo com a impressão do autóctone: "Só me interessa o que não é meu",<sup>43</sup> ou "Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem".<sup>44</sup>

A fim de prover uma interpretação possível para a conceituação da antropofagia como "absorção do inimigo sacro, para transformá-lo em totem" é necessário recorrer a noção freudiana de totem. De acordo com Freud, o totem é geralmente um animal – selvagem ou doméstico – ou, excepcionalmente, uma planta ou fenômeno natural que desempenha o papel de ancestral comum para todo um clã, além de ser um espírito guardião e de ajuda da tribo. Em compensação, os membros do clã regem-se por duas leis totêmicas, as quais constituem tabus antigos e importantes: não

---

<sup>39</sup> Cf. ANDRADE, Oswald de, opus cit., p. 14-17.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 13.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 18.

podem matar e comer o totem; além disso, devem evitar relações sexuais com membros do sexo oposto do mesmo clã.<sup>45</sup>

A palavra "tabu" por sua vez é ambivalente, ou dividida internamente em significados opostos: de um lado, significa "sagrado", "consagrado", de outro quer dizer "estranho", "perigoso", "proibido", "sujo".<sup>46</sup> É talvez em decorrência desta ambivalência que Oswald de Andrade também defina a antropofagia como "[a] transformação permanente do Tabu em totem".<sup>47</sup> Sua intenção, por um lado, parece ser a de infringir o tabu enquanto ato proibido, sujo ou perigoso, ressaltando assim a sua conotação positiva: transformá-lo em algo sagrado, em totem. A necessidade de transformar o tabu em totem, leva-me a pensar numa hierarquia de valores entre um e outro e numa necessidade de identificação dos membros do clã com o último. Freud confirma assim essa necessidade de identificação:

"Em circunstâncias especiais, o membro do clã procura enfatizar seu parentesco com o totem fazendo-se parecer com ele externamente, vestindo a pele do animal, gravando uma figura do totem em seu próprio corpo, etc. Esta identificação com o totem é levada a efeito em ações e palavras nas ocasiões cerimoniais de nascimento, iniciação e enterro. Vários propósitos mágicos e religiosos são alcançados através de danças em que todos os membros do clã se disfarçam como o totem e imitam o seu comportamento. Finalmente, há ocasiões em que o animal totem é morto cerimoniosamente."<sup>48</sup>

Continuando na linha da necessidade de identificação com o totem, Freud assinala que, na realidade, o totem é um substituto da figura do pai; particularmente no

---

<sup>45</sup> FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo*, p. 5 e 40.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>47</sup> ANDRADE, Oswald de, *opus cit.*, p. 15.

<sup>48</sup> FREUD, *opus cit.*, p. 131.

caso das crianças do sexo masculino que se identificam com o totem e têm sentimentos ambivalentes em relação a ele (Freud faz também uma relação das duas proibições totêmicas básicas com o conteúdo do complexo de Édipo). A atitude emocional ambivalente característica do complexo de Édipo nas crianças, que perdura até a vida adulta, estende-se ao animal totem como substituto do pai. Esta atitude também explica o ato paradoxal de matar o totem, infringindo um tabu e, ainda assim, de festejar a sua morte, continua Freud.<sup>49</sup>

Chegamos, assim, ao outro lado da questão: o ato antropofágico, enquanto "absorção do inimigo sacro, para transformá-lo em totem", pode ser pensado como a atitude ambivalente de desejo de identificação com o totem e de necessidade de destruição deste para o estabelecimento de uma identidade que não é nada mais, nada menos que um novo totem. Assim entendido, o ato antropofágico estaria lidando com a alteridade ainda de maneira unilateral, tentando simplesmente inverter a hierarquia tabu/totem para ocupar o pólo superior. Veremos, no capítulo seguinte, como se representa novamente esta atitude na imagem, de Augusto de Campos, do traduzir como "entrar dentro da pele" do poeta, numa reencenação de um sentido de alteridade próprio às relações totêmicas e ao complexo de Édipo.

Um ponto a mais a ser destacado com relação à reação de Oswald de Andrade ao colonialismo envolve o uso, pelo autor, dos índios Caraíbas como imagem do antropófago em seu Manifesto. Margaret Visser proporciona uma pista para a similaridade das palavras "caraíba" e "caribe" (mais tarde, interpretada como "caniba").

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 163-164 e 175.

A autora relata que os índios Arawak teriam contado a Colombo muitas histórias sobre os terríveis caribes: "São nativos originalmente do Brasil, que partiram para as Guianas e de lá (...) para conquistar as ilhas que agora são chamadas de caribenhas, pois receberam o seu nome".<sup>50</sup> Os caraíbas, provavelmente os primeiros ameríndios chamados de "antropófagos", serviram perfeitamente ao objetivo de Oswald de Andrade, de inversão carnavalizada do construto do canibalismo, pelo menos, em resposta à interpretação (equivocada) de Colombo.

Resta-me indagar se essa inversão do canibal deve ser entendida em termos da definição de Visser – "Comer o inimigo é "tomar" o seu poder, visando o próprio crescimento" – <sup>51</sup> ou em termos da descrição, feita por Eric Cheyfitz, do canibalismo em Montaigne como alternativa "eloqüente" e "equivoca" ao unívoco:

"O canibalismo expressa, ou destaca, um ideal radical de parentesco que atravessa as fronteiras de grupos hostis. (...) como o parentesco, (ele) expressa diretamente a relação essencialmente equívoca que se obtém entre o mesmo e o outro. Ele expressa (...) uma teoria radical de relatividade (...)"<sup>52</sup>

Nos termos de Cheyfitz, o canibalismo praticamente coincidiria com o que está em jogo numa relação parasítica entre hospedeiros e hóspedes, sejam estes hospitaleiros ou hostis, enquanto que nos termos de Visser haveria simplesmente uma reversão de hierarquia, mantendo-se ainda um sistema de oposições binárias.

---

<sup>50</sup> VISSER, opus cit., p. 4-5.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>52</sup> CHEYFITZ, Eric. "Eloquent Cannibals", p. 149.

A estratégia contradiscursiva antropofágica de Oswald de Andrade parece aproximar-se da definição de canibalismo de Visser, não conseguindo expressar aquele ideal de parentesco radical que apaga os limites entre o mesmo e o outro, como quer Cheyfitz, simplesmente repetindo a relação totêmica, como vimos anteriormente. É necessário voltar ao Manifesto para elaborar este argumento. Oswald de Andrade declara-se contrário à contaminação da civilização ocidental cristã, em suas palavras, "[p]este dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos".<sup>53</sup> Agir contra a peste, contra a contaminação, é divergir daquele ideal de parentesco radical, é ir contra a (des)ordem parasítica inevitável, ambos traços característicos formados a partir do embate colonial.

Oswald de Andrade lança, além disso, seu Manifesto no "Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha," referência ao ritual antropofágico celebrado pelos índios brasileiros quando dos primeiros contatos com os missionários portugueses. Há uma representação para o brasileiro nativo, portanto, em seu texto, o que induz os críticos brasileiros contemporâneos a analisar a sua imagem do Brasil "antropófago", como disruptiva do discurso colonial binário (europeu/índio, civilizado/primitivo). Contudo, o colonialismo no Brasil, como em outras culturas, também implicou em escravidão e segregação racial de negros – forma de colonialismo interno – além de povoamento por imigrantes estrangeiros. Apesar disso, nos dois Manifestos de Oswald de Andrade, representativos do movimento pau-brasil e da antropofagia, essas duas questões não são contempladas ou são abordadas apenas superficialmente como a breve

---

<sup>53</sup> ANDRADE, Oswald de, opus cit., p. 19.

referência às "negras de jockey" ou à sugestão de Blaise Cendrars: "– Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais".<sup>54</sup>

Luiz Costa Lima destaca que a ruptura no processo de internalização brasileira dos valores ocidentais proposta pelo Manifesto é restrita, pois "(...) sob a ação de uma metamorfose, o valor prévio permanece e continua a circular em um novo corpo".<sup>55</sup> Se, de um lado, a leitura de Costa Lima pressupõe a inevitabilidade da contaminação pelo outro, de outro, ela também minimiza a questão racial. Continua o autor: "Essa internalização é encenada por Oswald como não mais implicando a destruição do mundo não-branco primitivo senão que a transfusão dos valores do branco em um corpo nativo".<sup>56</sup> O diálogo entre o nativo (e só o nativo índio, com exclusão do negro africano) e a civilização ocidental implicaria não só a devoração da última pelo primeiro, mas também a revigoração dos valores ocidentais pelo potencial local, não contaminado ainda pela colonização.

Uma justificativa que os críticos brasileiros apresentam para a escolha, por Oswald de Andrade, do índio antropófago carnavalizado como imagem de confronto ao europeu, é a coincidência do lançamento do movimento modernista com o aniversário da deglutição do Bispo Sardinha, pelos índios brasileiros. A presente leitura aponta para a ausência da questão racial (com referência ao negro) no antropófago como imagem para a cultura. Mesmo depois de 374 anos de violentos embates coloniais,

<sup>54</sup> ANDRADE, Oswald de. "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", p. 6. As referências anteriores estão à p. 5.

<sup>55</sup> COSTA LIMA, Luiz. "Antropofagia e Controle do Imaginário", p. 68.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 68.

entre os quais a escravidão constituiu questão crucial, ainda assim, parece ter sido difícil para os escritores brasileiros a incorporação do negro também como elemento da cultura.

Com relação a esta incorporação, o estudo de Heloísa Toller Gomes sobre a presença do negro no discurso oitocentista é esclarecedor. Analisando comparativamente o discurso literário do período nos Estados Unidos e no Brasil, Gomes observa neste discurso o interesse na consolidação de uma expressão nacional bem como um esforço para abordar as questões sociais. Diferentemente do discurso literário setecentista, a literatura do século XIX tematizou a escravidão e as relações interraciais. Gomes parte então para uma investigação das formas como estas questões sociais foram tematizadas.<sup>57</sup> Interessam-me de perto as considerações da autora com relação ao discurso literário brasileiro.

A autora observa que o discurso oitocentista é marcadamente ambivalente, ora incorporando a ideologia da cultura (eurocêntrica) dominante, ora efetuando uma crítica sagaz à ordem vigente. Antonio Candido acena nessa mesma direção, quando se refere à literatura dos séculos dezoito e dezenove como "literatura de dois gumes", a qual reforça os valores impostos pelo colonizador e simultaneamente usa da ambigüidade de sua posição para dar voz aos valores próprios. Candido assinala na literatura oitocentista o desejo de inventar um passado nacional, com a figura do indígena como antepassado mítico; assinala também o cuidado dessa literatura na

---

<sup>57</sup> GOMES, Heloísa Toller. "O Discurso Literário", p. 195.



negação, no disfarce, e até mesmo na ignorância, em alguns casos, da figura do africano nessa literatura.<sup>58</sup>

De volta ao estudo de Gomes, a autora divide os diversos textos examinados em três grandes grupos, de acordo com suas tendências básicas. No primeiro grupo, Gomes reúne os textos escravocratas e abolicionistas. Esta produção textual, salvo raras exceções, é de modo geral cerceada na sua criatividade pelo compromisso político com a causa da escravidão; ademais, traz de modo implícito a tese da superioridade do branco sobre o não-branco, apesar da visão social integradora consonante com o mito da democratização racial. Seu elemento figurativo e seu processo estrutural básico é a antítese. O segundo grupo de textos tematiza mas não problematiza a questão da incorporação social do negro, pretendendo-se "neutro" diante da escravidão. Utiliza-se primordialmente da paráfrase, como forma de anuência à ordem vigente. O terceiro grupo textual baseia a sua construção ficcional e a sua crítica no discurso irônico. Sem compromisso com a lógica, a ideologia e as congruências sociais, tal discurso brinca com a polissemia, voltando-se para si e contra si mesmo, "(...) denunciando equívocos e mostrando o *nonsense* subjacente aos sentidos consagrados." A sua referência básica é a construção polissêmica, responsável pela imprecisão e pela instabilidade próprias à pluralidade de sentidos.<sup>59</sup>

David Brookshaw também aborda a representação do negro na literatura brasileira, mas a partir de uma perspectiva de análise diferente de Gomes. Os objetivos

---

<sup>58</sup> CANDIDO, Antonio. "Literatura de Dois Gumes", p. 174-178.

<sup>59</sup> GOMES, opus cit., p. 196-198.

de seu estudo são o exame do padrão emergente de estereótipos estabelecidos pela cultura branca para o negro e a relação desses estereótipos com os temas da assimilação e da desassimilação do negro à cultura branca metropolitana. Para o autor, criam-se na literatura abolicionista dois estereótipos do negro: o do escravo fiel e passivo como subjugado e resignado e o do escravo violento como passional e rebelde, este aliado ao estereótipo do escravo imoral na figura da mulata lasciva.<sup>60</sup> Estes estereótipos são confirmados, apenas com uma ou outra elaboração, na literatura pós-abolicionista. Brookshaw destaca o romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o qual assinala apenas como "frouxamente ligado aos antropófagos", como primeira obra incorporadora das culturas ameríndias e afro-brasileiras.<sup>61</sup>

Algumas perguntas recorrentes podem ser formuladas, num esforço para compreender o quase apagamento do negro no discurso literário oitocentista e no discurso oswaldiano: a questão do negro dentro do complexo contexto racial brasileiro é adequadamente abordada na literatura brasileira? Ou é reprimida como quer o discurso colonialista? Não deveríamos, seguindo a abordagem de Said para outras questões, arriscar-nos a afirmar que o texto de Oswald de Andrade, talvez inconscientemente, participe de uma "política de culpa" ou, para usar as palavras de Niranjana "(...) uma política de lamentação por um passado pré-colonial perdido combinada a uma denúncia dos colonizadores?"<sup>62</sup> E que, ao fazer isto, Oswald de

---

<sup>60</sup> BROOKSHAW, David. *Raça & Cor na Literatura Brasileira*, p. 16, 19, 74 e 75.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>62</sup> NIRANJANA, Tejaswini. "Translation as Disruption: Post-Structuralism and the Post-colonial Context", p. 166.

Andrade poderia ser eventualmente tomado pelo "nacionalista e nativista, cuja procedência de classe é comumente a da *elite inata criada, em parte, pelo colonialismo* [que] freqüentemente acaba por conspirar na negação da história e na oclusão da heterogeneidade (ênfase minha)?"<sup>63</sup>

As palavras de Niranjana parecem ecoar algumas interpretações prévias de Roberto Schwarz sobre o texto crítico de Silvio Romero, a respeito do caráter inautêntico da nossa cultura, as quais nos levam a refletir sobre o Modernismo: "O esquema básico seria o seguinte: uma pequena elite dedica-se a copiar a cultura do Velho Mundo (...) Em consequência, literatura e política têm posição *exótica* e seremos incapazes de *criar coisa nossa, que saia do fundo de nossa vida e história*".<sup>64</sup> Schwarz, desmontando o texto de Sílvio Romero, faz, entretanto, um percurso racional inverso, concluindo: "(...) a feição "copiada" de nossa cultura resultaria de formas de desigualdade brutais a ponto de lhes faltarem mínimos de reciprocidade (...) sem os quais a sociedade moderna de fato só podia parecer artificiosa e "importada"?"<sup>65</sup> Com o objetivo de avançar na elaboração de uma proposta que contribua para essa discussão, parece pertinente ir além das considerações de Schwarz para questionarmos: para enfrentarmos as formas de desigualdade brutais não seria o caso de reconhecermos o apagamento parcial da questão racial na antropofagia de Oswald de Andrade e deixarmos de lado o primitivismo triunfal do índio, ampliando a questão da raça e admitindo a infiltração ou "contaminação" por outras raças? Esta pergunta explica, em

---

<sup>63</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>64</sup> SCHWARZ, Roberto. "Nacional por Subtração", p. 40.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 46.

parte, minha proposta de suplementação da imagem do antropófago pela do *trickster*, na representação do modernismo e da cultura brasileira.

Silviano Santiago diverge de Schwarz em sua análise crítica do pensamento de Oswald de Andrade. Para Santiago, Oswald de Andrade trouxe para a literatura modernista uma visão de mundo "marcada por uma noção original do conceito de utopia",<sup>66</sup> ou seja a utopia caraíba. Oswald visualiza o poder questionador do saber selvagem em relação ao saber europeu: o pensamento selvagem, matriarcal, sem poderes coercitivos é o motor da utopia européia, cujo pensamento patriarcal milenar carrega o peso da coerção. Segundo o pensamento antropofágico, é possível a realização dessa utopia no matriarcado brasileiro, desde que, com a industrialização, este se alinhe com a visão linear progressiva em direção ao futuro, o que Santiago chama de eterno retorno em diferença.<sup>67</sup> Schwarz é incisivo com relação ao projeto antropofágico, conforme temos visto. Analisa-o como eufórico, surpreendentemente otimista e até ufanista: "isoladas (...) do contexto prático imediato (...) palavras, coisas e pessoas tomam a feição sem hierarquia e quase de brinquedo infantil (...)".<sup>68</sup> Schwarz liga a falta de densidade do objeto estético da poesia oswaldiana como reflexo na cultura de um mutismo próprio às relações coloniais e imperialistas unilaterais e também à dominação de classe nas ex-colônias.

Inspirando-se no tropo do suplemento e no pensamento antropofágico, Santiago visualiza

---

<sup>66</sup> SANTIAGO, Silviano. "A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo", p. 107.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 107-108.

<sup>68</sup> SCHWARZ, Roberto. "A Carroça, O Bonde e o Poeta Modernista", p. 18.

"uma nova sociedade, a dos *mestiços*, cuja principal característica é o fato de que a noção de *unidade* sofre reviravolta, é contaminada em favor de uma mistura sutil e complexa entre o elemento europeu e o elemento autóctone – uma espécie de infiltração progressiva efetuada pelo pensamento selvagem, ou seja, abertura do único caminho possível que poderia levar à descolonização (...)"<sup>69</sup>

Santiago elabora também a idéia de contaminação entre nativos e colonizadores, em estudo sobre Alencar, conforme relata Heloísa Toller Gomes. O autor refere-se a um entre-lugar, do qual surgirá a consciência nacional e o qual passa a definir a contaminação do exotismo europeu sobre a exuberância brasileira e vice-versa. Adicionalmente, Santiago enfatiza a existência, neste entre-lugar, de uma corrosão de valores entre si, resultando num produto impuro, mas que afirma positivamente a nacionalidade.<sup>70</sup>

Na minha percepção, a Santiago ainda escapa o fato de que a descolonização só se realiza de fato na medida em que a questão racial seja abordada, de modo a permitir a infiltração de outros elementos que não apenas o autóctone, enquanto que para Schwarz tudo parece reduzir-se a uma questão de classe (Schwarz assinala, entretanto, a reticência de Oswald com relação ao mulato em uma de suas poesias, o que já direcionaria a atenção para a complexidade da questão racial). De toda forma, é interessante observar que Santiago antecipa as noções de contaminação e infiltração, importantes no âmbito das culturas pós-coloniais, embora ainda as entenda no sentido antropofágico oswaldiano: tenta-se enfatizar o pensamento selvagem contaminando e

---

<sup>69</sup> SANTIAGO, Silviano. "O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano", p. 17.

<sup>70</sup> SANTIAGO, Silviano, apud. GOMES, opus cit., p. 147.

se infiltrando no pensamento do europeu, talvez ainda num primeiro momento de reação à condição colonial.

Numa tentativa de contribuir para uma reavaliação do nacionalismo cultural do Modernismo brasileiro e de elucidar as ambigüidades inerentes aos nacionalismos de movimentos de liberação pós-colonial, Leslie Bary vê como problema principal do programa oswaldiano o fato de que este "estabelece a identidade nacional através da inclusão dominada da Alteridade, por conseguinte, fetichizando a heterogeneidade e interditando a "imaginação" de uma comunidade com uma base de poder verdadeiramente pluralística".<sup>71</sup> Numa linha semelhante à de Schwarz e Niranjana, Bary acredita que "a reinscrição mascarada da relação colonizador/colonizado na forma de luta entre o urbano e o rural, o moderno e arcaico, forma o caminho curioso pelo qual a visão de unidade cultural do Manifesto adere à mentalidade colonial mesmo enquanto tenta subverter suas premissas".<sup>72</sup>

Randal Johnson, numa análise da imagem da antropofagia e do nacionalismo na literatura e cultura brasileiras, aponta algumas das contradições do movimento, particularmente aquelas trazidas pelo *Manifesto Pau-Brasil*. Quando Oswald de Andrade pretende a poesia pau-brasil como poesia de exportação, "(...) ele implicitamente aceita a continuação do papel histórico do Brasil como exportador de matérias primas e de um certo 'exotismo' que tem fascinado a Europa há muito tempo".<sup>73</sup> Além

---

<sup>71</sup> BARY, Leslie. "The Tropical Modernist as Literary Cannibal: Cultural Identity in Oswald de Andrade", p. 3.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>73</sup> JOHNSON, Randal. "Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature and Culture", p. 46.

disso, Johnson lembra-nos que a figura do canibal surgiu na literatura europeia vanguardista desde 1902, como representação do mais alto grau de primitivismo e do efeito de choque, aparecendo em diversas obras tais como a de Jarry, Apollinaire, Cendrars, Marinetti e dos dadaístas.<sup>74</sup> Apesar de interpretar *Macunaíma* como a obra mais representativa do espírito antropofágico e a mais repleta de todos os tipos possíveis de canibais, Johnson destaca que o sentido do canibalismo, nesta obra, difere programática e ontologicamente do canibalismo tal como proposto pelo movimento modernista. Johnson apenas lança a idéia da diferença, sem elaborá-la, o que tentarei fazer.

Sérgio Luiz Prado Bellei também se posiciona sobre a descolonização de forma semelhante a Schwarz e Niranjana, ao refletir sobre a condição da cultura brasileira como mediadora, inicialmente usando a definição, de Roberto da Matta, do Brasil como cultura de mediação – "(...) uma cultura em que a a ideologia ou o mito da mediação como forma de poder dos despossuídos é constantemente invocada ou usada para resolver as contradições nas mais diversas áreas de sua vida social".<sup>75</sup> Bellei identifica a questão da mediação, como alternativa para a imitação, como um dos conceitos ideológicos mais importantes dos modernistas brasileiros. Mas o autor também questiona essa mediação como força cultural, sugerindo uma outra alternativa, de releitura dos episódios da nossa história, como por exemplo "(...) da história da escravidão, ou da literatura negra no Brasil, uma história que glorifica o mediador

---

<sup>74</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>75</sup> MATTÁ, Roberto da, apud. BELLEI, Sérgio Luiz Prado. "Brazilian Culture in the Frontier", p. 52.

negro José do Patrocínio mas não, da mesma forma, o rebelde negro Zumbi(...)",<sup>76</sup> em outras palavras, sugerindo a criação de um espaço de enunciação próprio da cultura que lhe permita promover mudanças ao invés de inibi-las.

Seguindo essa linha de raciocínio, faz-se necessária uma nova referência a Niranjana: "[a]tendendo aos interesses de construção de uma identidade nacional unificada que desafie a dominação colonial, o discurso nacionalista *suprime povos e lutas marginais, que não são da elite* (ênfase minha)",<sup>77</sup> escreve a autora. Uma ênfase no elemento autóctone, transformado pela devoração europeia sem contudo ser contaminado por ela não obscurece "a história violenta do embate colonial"? Oswald de Andrade poderia não ter consciência, conforme nos lembra a leitura de Fanon por Niranjana, de que ele estaria usando, como acontece nas culturas colonizadas, "(...) técnicas e linguagens 'emprestadas' do colonizador",<sup>78</sup> apresentando uma visão reducionista da questão racial. Bhabha, por sua vez, lembra-nos que "[a] presença negra arruina a narrativa de representação do sujeito ocidental: seu passado amarrado a estereótipos falsos de primitivismo e degeneração não produzirá uma história de progresso civil (...)".<sup>79</sup> Oswald de Andrade não estaria reproduzindo a narrativa ocidental e ajudando a amarrar a "sombra", desta vez ao exótico?

Para uma tentativa de reflexão sobre as perguntas levantadas, proponho, inicialmente, que questionemos o antropófago, como imagem para a cultura brasileira.

---

<sup>76</sup> BELLEI, opus cit., p. 59.

<sup>77</sup> NIRANJANA, opus cit., p. 166.

<sup>78</sup> Ibidem, p. 166.

<sup>79</sup> BHABHA, Homi. "Foreword: Remembering Fanon ...", p. xii.



Em primeiro lugar, porque, ou como inversão irônica da visão européia do outro, proposta de Montaigne, ou como versão carnavalizada do bom selvagem, proposta oswaldiana, ela acaba por transformar-se num ideal utópico de primitivismo que luta para não se contaminar. Essa representação não se adequa à teoria proposta aqui para esclarecer as relações complexas de troca em qualquer sistema de relações, aí incluídos os embates coloniais. Em segundo lugar, no caso da cultura brasileira, o antropófago "caraíba", imagem reversa do colonizador, deixa de lado a figura do negro, apagada pelo próprio discurso colonialista. Isso não pode deixar de ser questionado por uma leitura que pretende criar um "espaço de enunciação", nos termos de Bhabha, ou de "ler o oposicional na narrativa", nos termos de Chambers.

Como refinamento adicional do argumento, vale ressaltar a teoria de Diane Morgan<sup>80</sup>: a sociedade estaria se redirecionando, de um estado natural de canibalismo, para dois tipos de vampirismo. Citando Marat e seu *Projet de déclaration 1789*, Morgan conclui que não há um estado pacífico de satisfação de desejos por indivíduos na sociedade; o que existe é uma condição natural e paradoxal, de simultânea falta e excesso na natureza humana. Sentindo-se sempre incompleta em suas realizações, seus desejos não têm limites, pois sempre falta algo, o que a induz ao canibalismo. Analisando os estados comunistas do Leste Europeu e os estados capitalistas da Europa ocidental, Morgan conclui que a sociedade estaria deixando o estado natural de canibalismo e caminhando para duas condições diferentes de vampirismo, a primeira representada pelo agente solidificante do estado, a segunda pelas "formas vazias" das

---

<sup>80</sup> MORGAN, Diane. "The King's Two Bodies, The Leader's Stuffed Body, and Vampirism", p. 52-54.

sociedades capitalistas. Afinal, como disse Barbara Ehrenreich, no título da seção de comentários, a respeito da pesquisa sobre a preferência dos americanos por notícias nos meios de comunicação de massa: "Seriado de canibalismo em demasia pode fazer mal à saúde".<sup>81</sup> Passemos, pois, a tentar entender a sociedade em termos de seu estado vampiresco.

Entretanto, devemos antes nos lembrar que o termo "Antropofagia" teve também como inspiração o quadro pintado por Tarsila do Amaral em 1928, o "Abapuru", presente da pintora a Oswald de Andrade que, juntamente com Raul Bopp, o nomeou, nele se inspirando para batizar o movimento de independência literária e cultural, sucessor do Movimento Pau-Brasil, que surgira nas artes e literatura, desde o princípio da década de vinte. Recorrendo ao dicionário tupi-guarani, Bopp e Oswald de Andrade compuseram o nome do quadro: *Aba* significa "homem", *poru* quer dizer "que come". Tarsila do Amaral assim justificou o interesse de Oswald de Andrade pelo "Abapuru": "[a]quela figura monstruosa, de pés enormes, plantados no chão brasileiro ao lado de um cacto, sugeriu a Oswald de Andrade a idéia da terra, do homem nativo, selvagem, antropófago...".<sup>82</sup>

Curiosamente, Aracy A. Amaral assinala que o "Abapuru", o quadro inspirador da Antropofagia, não representa uma fase nova na pintura de Tarsila do Amaral; pelo contrário, parecia fazer parte de uma seqüência na qual era antecedido de um outro, "A negra", realizado em 1923, em Paris. O gigantismo e a síntese são traços

---

<sup>81</sup> EHRENREICH, Barbara. "Commentary: Too much serial cannibalism can be bad for your health". *The Guardian*, 08/05/95.

<sup>82</sup> AMARAL, Tarsila, apud AMARAL, Aracy A. "Antropogafia: No País da Cobra Grande", p. 247.

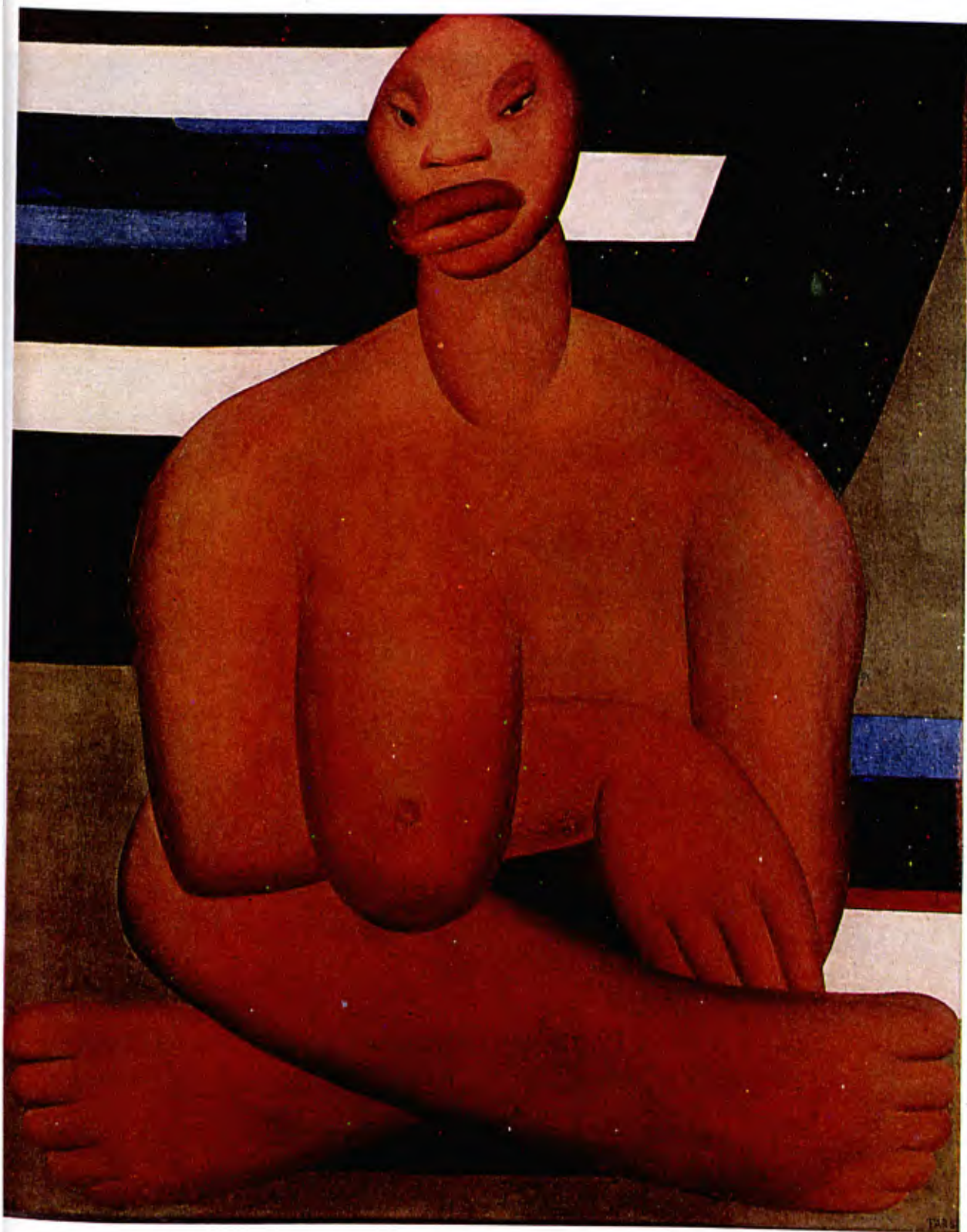
predominantes nesses quadros, descritos assim pela pintora ao fazer referência ao quadro "A negra": "figura sentada com dois robustos toros de pernas cruzadas, uma arroba de seio pesando sobre o braço, lábios enormes, pendentes, cabeça proporcionalmente pequena".<sup>83</sup> Portanto, temos uma representação do negro precedendo o antropófago tupi-guarani numa mesma fase de pintura em que Tarsila Amaral parece tentar representar simultaneamente a monstruosidade como o gigantismo, o mistério e a síntese própria da terra brasileira.

Mais esclarecedor ainda é o quadro que ela pinta mais tarde especificamente para o movimento antropofágico, "Antropofagia" (1929), em que se fundem "A negra" e o "Abapuru" (Amaral, 1975:251)<sup>84</sup>, atingindo assim, um grau de síntese e consciência que pareceu escapar a Oswald de Andrade. Tarsila do Amaral, na pintura, parece incorporar a presença do africano antes mesmo talvez de representar o nativo indígena como antepassado mítico, anterior à colonização. E ao representar visualmente na tela a antropofagia, preocupa-se em juntar ao monstro tupi-guarani inspirador de Oswald de Andrade no movimento literário a pintura da negra que o antecederia. De certa forma, Tarsila do Amaral pode ser vista como precursora de uma das linhas metras de pensamento que é retomada por este trabalho: a busca da inserção do negro como componente da nacionalidade brasileira.

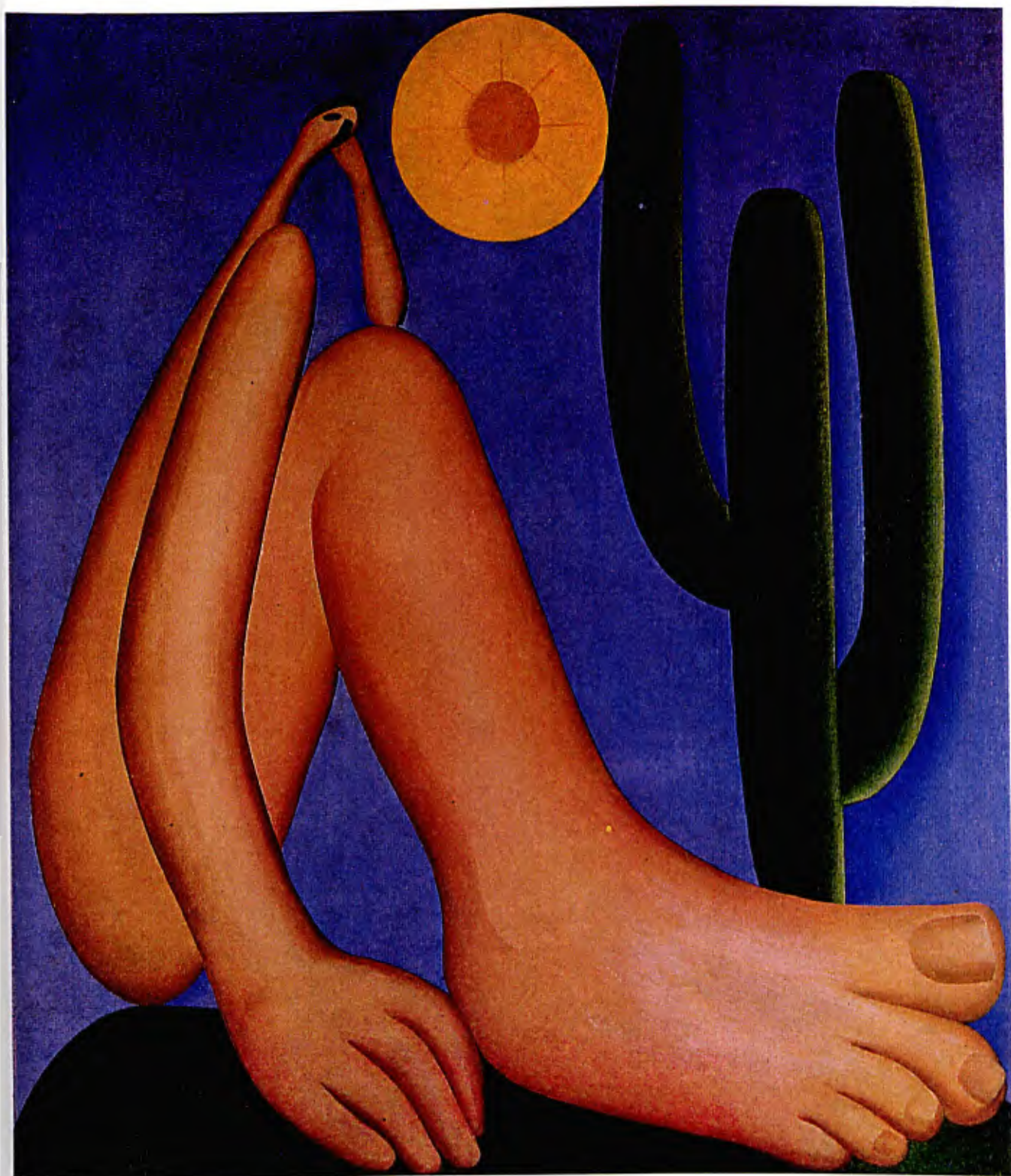
---

<sup>83</sup> Ibidem, p. 249.

<sup>84</sup> Ver as reproduções dos quadros em *Grandes Artistas Brasileiros: Tarsila*, da Art Editora/Círculo do Livro, às páginas 132, 133 e 134.



A negra.  
Óleo sobre tela, 100 x 80 cm, 1923.  
Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo.



Abaporu.  
Óleo sobre tela, 85 x 73 cm, 1928.  
Coleção Erico Stickel, São Paulo.



Antropofagia.  
Óleo sobre tela, 126 x 142 cm, 1929.  
Coleção Paulina e José Nemirovsky, São Paulo.

Finalmente, proponho uma leitura do *Macunaíma*, de Mário de Andrade,<sup>85</sup> obra considerada como representativa não apenas do modernismo brasileiro mas da literatura brasileira em geral, diferente da interpretação antropofágica, até agora adotada pela maioria dos críticos brasileiros, à exceção de Alfredo Bosi e de Gilda de Mello e Souza, cuja leitura será abordada posteriormente. Embora acredite que as formulações de Oswald e Mário possam se avizinhar na medida em que "postulam uma assimilação de códigos europeus por um presumido caráter (ou não-caráter) nacional brasileiro (...) uma combinação de mentalidade pré-lógica (...) e formas civilizadas sobrepostas por motivos históricos: colonização, catequese, etc (...)",<sup>86</sup> Bosi as considera distintas. Para o autor, Mário de Andrade fundia a técnica supranacional com uma pesquisa da "psicologia brasileira semiprimítiva, mestiça, fluida, romântica", enquanto Oswald de Andrade pregava a incorporação violenta e indiscriminada dos conteúdos e formas européias através da antropofagia, processo pelo qual a devoração e a fusão se dariam num organismo brasileiro inconsciente, entre anárquico e matriarcal.

Traduzindo as palavras de Bosi, na incorporação violenta pela antropofagia oswaldiana, há um sentido de alteridade com total alienação entre o mesmo e o outro; na fusão da técnica estrangeira com a pesquisa da mitopoética brasileira, há um sentido de alteridade em que se apagam as linhas demarcatórias entre o mesmo e o outro. Ademais, o próprio Mário de Andrade, segundo relata Raul Bopp, não se interessou em participar do movimento antropofágico, após a publicação de *Macunaíma*, nem mesmo

---

<sup>85</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica Telê Porto Ancona Lopez, 1988.

<sup>86</sup> BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*, p. 333.

com a tentativa de persuasão por Oswald de Andrade. Mário já teria ficado satisfeito com o resultado de sua participação na semana, além de manter ligações com outro grupo de admiradores, explica Bopp.<sup>87</sup> Mas a explicação pode estar na incompatibilidade de uso de estratégias discursivas diferentes pelos dois autores, às quais subjazem, em última instância, modos diferentes de pensar a cultura.

A rapsódia de Mário de Andrade será analisada com base no que se descreveu anteriormente como parasítico, tanto em termos de linguagem quanto em termos de representação pós-colonial complexa de relações parasíticas, destacando-se, adicionalmente, a sua criação de uma versão do vampiro para representação da cultura brasileira. A análise adotada se pretende também comparativa. Tomará o vampiro em *Dracula*, de Bram Stoker,<sup>88</sup> e o trickster em *Macunaíma*, como monstros que, embora mantendo cada um a sua peculiaridade cultural, parecem preencher algumas funções semelhantes como parasitas num sistema de relações. Com esse objetivo, foi imprescindível fazer, no Capítulo I, uma referência aos demais romances da literatura gótica do século dezanove que têm o vampiro como representação do monstruoso. Possibilitou-se, assim, o acompanhamento da evolução do vampiro nas diversas narrativas, justificando-se conseqüentemente a escolha do Drácula como parâmetro de comparação com o *trickster*. Será necessário agora um exame do texto de Stoker para que se esclareça a proposta de leitura do *trickster* Macunaíma como versão do vampiro Drácula.

---

<sup>87</sup> BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*, p. 43.

<sup>88</sup> STOKER, Bram. *Dracula*, 1993.



### 3.3. DRÁCULA, O VAMPIRO

"Como discurso que depende de outros discursos, *Dracula* representa o romance como gênero parasítico e apropriador e oferece o vampirismo como modelo".<sup>89</sup>

Em seu estudo psicanalítico do mito do vampiro, Ernest Jones, partindo da definição da palavra em dicionários, conclui que "as duas características essenciais de um vampiro verdadeiro são a sua origem numa pessoa morta e o seu hábito de sugar o sangue de uma pessoa viva, comumente com efeito fatal".<sup>90</sup> Jones destaca, com relação às características apontadas, que o vampiro é o morto que volta por motivos aparentemente tão diferentes quanto o amor, o ódio e a culpa; e que a natureza sexual de seu hábito de sugar o sangue dos vivos tem origem em duas idéias às quais tem sido relacionado, quais sejam, a idéia geral de canibalismo e a idéia do incubo-súcubo.<sup>91</sup>

Faz-se necessário uma justificativa para a escolha do romance de Stoker, dentre tantos outros que usam o vampiro como ponto de partida para a abordagem deste monstro. Esse romance pode ser considerado a própria metáfora do que se tem discutido aqui como relação parasítica da escrita ou lógica da complementaridade; na concepção de Gelder, ele contem em si o próprio vírus da vampirização, uma vez que é "(...) produtivo *através de seu consumo*. Ler este romance é consumir o objeto em si, o *Dracula* e, ao mesmo tempo, produzir novos conhecimentos, interpretações, *Draculas*

<sup>89</sup> POPE, Rebecca A. "Writing and Biting in *Dracula*", p. 199.

<sup>90</sup> JONES, Ernest "On the Vampire", p. 398.

<sup>91</sup> *Ibidem*, cf. p. 399 e p. 409-410.

diferentes".<sup>92</sup> Gelder recorre à comparação da obra com o vampiro numa outra afirmação em que estão implícitos o apagamento de fronteiras entre escritor e leitor, uma mistura dos fluidos de ambos, em outras palavras, a liminaridade entre hospedeiro e hóspede: "O romance é "como" um vampiro na medida em que faz entremear autor produtivo com leitor consumidor e vice-versa (...)." <sup>93</sup>

É ainda em Gelder que se encontra uma justificativa final, agora para confirmar a escolha do vampiro como metáfora que permeia contextos tão diversos quanto a metalinguagem tradutória, a literatura e o cinema. O autor escreve:

"A *natureza* do vampiro é fundamentalmente conservadora – ele sempre faz a mesma coisa; mas *culturalmente*, esta criatura pode ser altamente adaptável. Assim, pode-se fazer com que apele para ou gere estímulos fundamentais localizados de algum modo 'além' da cultura (desejo, ansiedade, medo), enquanto, simultaneamente, pode representar uma série de significados e posições *na* cultura".<sup>94</sup>

Realmente, Gelder consegue demonstrar o que afirma através da análise do vampiro nas mais variadas situações de etnia, do folclore, da literatura e do cinema. Sua conclusão será ampliada se demonstrarmos, como pretendemos, que, no processo de migração de uma cultura para outra, o vampiro pode ainda ser transformado, ou "parasitado" por outro(s) monstro(s), de forma a representar os significados e posições da cultura determinada.

Auerbach assinala que com *Dracula*, já no fim do século dezenove, o vampiro perde a característica de intimidade, transformando-se em hipnotizador,

---

<sup>92</sup> GELDER, Ken. *Reading the Vampire*, p. 65.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 141.

animal e tirano, isolado de sua presa humana, à maneira da mulher-serpente, personagem de *Lamia*, de John Keats (1819). Para a autora, o Drácula dá um fim à amizade e à cumplicidade entre "vampiros e viventes"<sup>95</sup> e abre as portas para os predadores famintos de poder, comuns ao século vinte.<sup>96</sup> Mas o *Dracula* consolida o racismo como inerente ao gótico e ao vampirismo, questão já anunciada em *Carmilla*. Neste ponto, mostra-se conveniente um resumo do romance, para que possamos avaliar a relevância do *Dracula* e o racismo inerente ao vampirismo para o contexto brasileiro pós-colonial.

A história é narrada através de trechos de cartas, telegramas, diários, notícias de jornais, escritos pelos diversos personagens. Seu início é a viagem do personagem principal, Jonathan Harker, enviado por sua corretora londrina, à Transilvânia, mais especificamente, ao Castelo Drácula, para consumir a venda de uma propriedade, em Londres, ao Conde Drácula. A viagem é descrita com pormenores geográficos e culturais, sempre destacando a capacidade de observação e o domínio da personagem sobre o multifacetado leste europeu, com sua mistura de raças, povos, línguas e crenças. A observação, embora sagaz, vai sendo minada aos poucos pelo próprio orientalismo de Jonathan. Sua face crítica diminui consideravelmente aos primeiros contatos com o Conde na viagem até o castelo, chegando a desfazer-se totalmente com a experiência no interior do castelo. Aí, curiosamente, o conde dá mostras de ser um erudito, conhecedor e leitor das mais diversas obras escritas em inglês.

---

<sup>95</sup> Título de um poema de Augusto de Campos, que analisarei mais tarde.

<sup>96</sup> AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*, p. 6-7.

Entretanto, aos poucos, Jonathan vai testemunhando a atividade vampiresca de Drácula: o conde desaparece durante o dia, tem poderes sobre os lobos à noite, comanda os ciganos e três vampiras. Estas, ele alimenta com recém-nascidos, embora as impeça de atacar Jonathan, mantido prisioneiro no castelo. Entrementes, Drácula viaja em um caixão que contem a sua terra sagrada, num navio que chega a Whitby, sob névoa densa, durante forte tempestade, com toda a sua população morta. As pessoas do porto contam ter visto, naquela noite, apenas um cão negro, surgindo das névoas para desaparecer, sem rastro, logo a seguir. Drácula começa a atacar as mulheres ligadas a Jonathan: Lucy, amiga de sua noiva Mina e, mais tarde, a própria Mina. Lucy morre. Retornando, Jonathan junta-se ao grupo de amigos que, liderados pelo cientista Van Helsing, traçam um plano para exterminar o vampiro e salvar Mina. O plano, além da colagem de todos os manuscritos, requer que Mina seja hipnotizada para que se desvende a trajetória de fuga do conde. Na perseguição final a Drácula até o seu castelo, na Transilvânia, o grupo consegue alcançar a sua carruagem antes do pôr do sol. Jonathan atinge-o no peito com uma faca e corta seu pescoço. A face do conde demonstra uma paz jamais vista antes e seu corpo, logo a seguir, desaparece, desfazendo-se em pó.

São várias as características acrescentadas ao vampiro por Stoker, a partir de sua pesquisa ao folclore do Leste Europeu, além daquelas já incorporadas à imaginação da época. Veja-se, por exemplo, a descrição feita pelo cientista Professor Van Helsing, para as personagens que, até então, não conseguem explicar suas experiências intrigantes, uma delas resultando na morte de Lucy:

"There are such beings as vampires (...). This vampire which is amongst us is of himself so strong in person as twenty men; he is of cunning more than mortal, for his cunning be the growth of ages; he have (sic) still the aids of necromancy, which is, as his etymology imply, the divination by the dead, and all the dead that he can come nigh to are for him at command; he is brute, and more than brute: he is devil in callous, and the heart of him is not; he can, within limitations, appear at will when, and where, and in any of the forms that are to him; he can, within his range, direct the elements: the storm, the fog, the thunder; he can command all the meaner things: the rat, and the owl, and the bat – the moth, and the fox, and the wolf; he can grow and become small; and he can at times vanish and come unknown".<sup>97</sup>

À descrição dos vampiros como seres perversos e quase onipotentes se contrapõe à menção, feita mais tarde, a limitações aos poderes do vampiro, indicativas de uma ambigüidade a ele inerente. Tais limitações são assim descritas:

"He can do all these things, yet he is not free. Nay; he is even more prisoner than the slave of the galley, than the madman in his cell. He cannot go where he lists; he who is not of nature has yet to obey some of nature's laws (...). He may not enter anywhere at the first, unless there be some one of the household who bid him to come (...) His powers cease, as does that of all evil things, at the coming of the day. (...) Then there are things which so afflict him that he has no power (...)"<sup>98</sup>

Ao mesmo tempo que se opõe à natureza, o vampiro deve obedecer as suas leis as quais, em última instância, são mais fortes que ele; mais importante ainda, há coisas que o afligem, entre elas, a maldição de perseguir seus entes queridos, conforme continua Van Helsing:

"(...) let me tell you this; it is out of the lore and experience of the ancients and of all those who have studied the powers of the Un-Dead. When they become such, there comes with the change the curse of

<sup>97</sup> STOKER, opus cit., p. 288-289.

<sup>98</sup> Ibidem, p. 290.

immortality; they cannot die, but must go on age after age adding new victims and multiplying the evils of the world; for all that die from the preying of the Un-Dead become themselves Un-Dead, and prey on their kind".<sup>99</sup>

Van Helsing denuncia o que pode acontecer a ele e ao grupo disposto a exterminar o vampiro, caso falhem: "But to fail here, is not mere life or death. It is that we become as him; that we henceforward become foul things of the night like him – without heart or conscience, preying on the bodies and the souls of those we love best".<sup>100</sup>

Stoker continua a caracterização do vampiro, adicionando traços a outros, já consagrados pelo folclore:

"The vampire live on, and cannot die by mere passing of the time; he can flourish when that he can fatten on the blood of the living. Even more, we have seen amongst us that he can even grow younger, that his vital faculties grow strenuous (...). *He throws no shadow; he make (sic) in the mirror no reflect (...)* (ênfase minha)".<sup>101</sup>

Vale ressaltar que as duas últimas características, presumivelmente criadas por Stoker emergem de anotações do próprio autor sobre a imagem do conde, as quais nos conduzem a interpretar o vampiro dentro da ótica de "mímica", proposta por Bhabha. Escreve Frayling, a partir destas anotações:

"os pintores não conseguem reproduzi-lo – por mais que o artista tente, o sujeito termina sempre por parecer outra pessoa; igualmente, é impossível (...) fotografá-lo – ele sempre aparece na foto "negro ou como cadáver esquelético";<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> Ibidem, p. 261.

<sup>100</sup> Ibidem, p. 287.

<sup>101</sup> Ibidem, p. 289.

<sup>102</sup> FRAYLING, Christopher. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*, p. 309.

Temos aqui idéias contemporâneas, provavelmente introduzidas por Stoker, que nos remetem, curiosamente, à possibilidade de reprodução do outro apenas através da "mímica", bem exemplificado pelo efeito do negativo da fotografia. Basta lembrar que a função da mímica é tornar estranhamente invisível a presença do outro, para confundir ou enganar a própria noção do mesmo. Ela apresenta o outro como sombra amarrada do mesmo, neste sentido, assemelhando-se ao efeito do negativo da fotografia que só é processado para a visibilidade através de efeitos de reversão, ampliação, etc. Assim, o Drácula só se reproduz como mímica ou transparência negativa do mesmo.

É importante ressaltar o poder de transformação do vampiro, partilhado, como veremos, com o Fausto e com o *trickster*. Diz Van Helsing:

"He can transform himself to wolf (...) when he tear (sic) open the dog; he can be as bat (...). He can come in mist which he create (...). He come (sic) on moonlight rays as elemental dust (...). He become (sic) so small (...). He can, when once he find (sic) his way, come out from anything or into anything, no matter how close it be bound or even fused up with fire (...). He can see in the dark (...)"<sup>103</sup>

Quando Stoker, em mais uma das transformações que incorpora ao mito, immortaliza o príncipe valaquiano Drácula como vampiro, a caracterização torna-se ainda mais ambígua:

"I have asked my friend Arminius, of Buda-Pesth University, to make his record; and, from all the means that are, he tell (sic) me of what he has been. He must, indeed, have been that Vovoide Dracula who won his name against the Turk, over the great river on the very frontier of Turkey-land. If it be so, then was he no common man; for in that time, and for centuries after, he was spoken of as the cleverest and the most cunning, as well as the bravest of the sons of the 'land beyond the

<sup>103</sup> STOKER, opus cit., p. 289-290.

forest.' That mighty brain and that iron resolution went with him to his grave, and are even now arrayed against us. The Draculas were, says Arminius, a great and noble race, though now and again were scions who were held by their coevals to have had dealings with the Evil One. They learned his secrets in the Scholomance, amongst the mountains over Lake Hermanstadt, where the devil claims he tenth scholar as his due. In the records are such words as 'stregoica'— witch, 'ordog', and 'pokol'— Satan and hell; and in one manuscript this very Dracula is spoken of as 'wampyr, 'which we all understand too well. There have been from the loins of this very one great men and good women, and their graves make sacred the earth where alone this foulness can dwell. For it is not the least of its terrors that this evil thing is rooted deep in all good; in soil barren of holy memories it cannot rest".<sup>104</sup>

Stoker, ao descrever o guerreiro Drácula, usa uma série de palavras denotando avaliações positivas – "cleverest", "most cunning", "bravest", "mighty", "great and noble" – que estarão em discrepância com o que diz depois do seu pacto com o diabo, de sua aprendizagem de quiromancia com este, das palavras encontradas em seus registros históricos que se referem ao mal, invariavelmente e, finalmente, de seu enraizamento profundo na terra nobre e sagrada dos seus. Certamente, com todas as ambigüidades e contradições apontadas acima, o vampiro, em Stoker, não pode ser considerado unívoco; ao contrário, sua equivocidade é que tornará possível as inúmeras leituras e recriações que o romance teve até agora.

São inúmeras as leituras que *Dracula* tem proporcionado, desde a sua publicação em 1897, até a presente data. Seria ao mesmo tempo impossível e desnecessário fazer menção a todas elas aqui, uma vez que não se trata de uma tese sobre o *Dracula*. Portanto, entre as tantas leituras psicanalíticas, marxistas e outras, serão focalizadas apenas as que retomam a idéia de Gelder, já referida acima, de que o

---

<sup>104</sup> Ibidem, p. 291-292.



vampiro "representa posições na cultura". Assim, serão usados apenas os textos que interpretam o vampiro como metáfora da preocupação com o nacional, com questões raciais, com a questão da colonização e do capitalismo, uma vez que, na passagem para a cultura brasileira, pretende-se demonstrar que o *trickster* representa essas várias posições na cultura. Além disso, serão destacadas as interpretações que vêem o *Dracula* como exemplo de escrita parasítica.

Examinando a relação do *Dracula* com o pensamento da Inglaterra vitoriana do final do século XIX, Malcolm Smith conclui que Drácula representa "(...) uma crise na ordem dominante – uma ameaça aos valores normativos",<sup>105</sup> entre eles, os da sexualidade feminina e masculina, os de identidade nacional, e os religiosos. Para o autor, o mito do Drácula também representa o reforço dos valores dominantes da sociedade vitoriana: no final são exterminados aqueles valores considerados anárquicos, tais como a sexualidade pervertida, a aristocracia decadente, a invasão pelo estrangeiro, e a noção da imortalidade reversa.<sup>106</sup> Essa leitura, entretanto, adquire o caráter de univocidade se levarmos em consideração outras que interpretam o romance como polifônico, aberto a interpretações variadas, incluindo aquelas que vêem ambigüidade na aparente solução da ordem.<sup>107</sup> Smith não desenvolve muito a sua percepção das causas que geram o monstro: relaciona a questão do nacional ao fortalecimento da classe média inglesa que se vê ameaçada pela estrangeiridade e pela aristocracia do

---

<sup>105</sup> SMITH, Malcolm. "Dracula and the Victorian Frame of Mind", p.96.

<sup>106</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>107</sup> Cf. GELDER, opus cit., p. 65-85.

Drácula;<sup>108</sup> deixaremos de lado as outras questões, de sexualidade e de religião, pois têm um interesse menor aqui. O que, na verdade, vale ressaltar, na análise de Smith, é o destaque concedido à composição da narrativa do *Dracula* como multifacetada, já que compreende elementos da narrativa gótica, da narrativa da busca do Santo Gral, da narrativa vitoriana de detetives e da narrativa realista.<sup>109</sup>

Franco Moretti, juntando a teoria marxista do capital e a teoria freudiana do retorno do reprimido, produz uma interpretação do vampiro como metáfora construída "não só para sintetizar fenômenos de naturezas diferentes mas também para transformá-los: mudar sua forma e, com ela, o seu significado".<sup>110</sup> Juntando o pavor ao monopólio capitalista (que deve ser feudal, oriental e tirânico, nas palavras do autor) com o medo da mãe, a função da literatura de terror, configurada em *Dracula*, é, para Moretti, "(...) transformar (...) [estes medos] em outros medos, de forma a que os leitores não tenham que enfrentar o que é realmente temeroso".<sup>111</sup> Moretti se posiciona claramente contra o que ele próprio denomina de "dialética do medo" na "estratégia do horror", exorcisadora do medo real da sociedade, que é a conscientização do indivíduo.<sup>112</sup> Isso fecha o espaço para uma interpretação do vampiro que, pelo contrário, leva a uma conscientização de que este não só desestabiliza mas também revela questões por demais imbricadas na cultura. De qualquer forma, a observação de Moretti sobre a questão do nacional no romance é útil para este trabalho: "a idéia da nação é central

---

<sup>108</sup> Cf. SMITH, opus cit., p. 92-93.

<sup>109</sup> Ibidem, p. 82-86.

<sup>110</sup> MORETTI, Franco. "The Dialectic of Fear", p. 83.

<sup>111</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>112</sup> Ibidem, cf. p. 84.

porque é coletiva: ela coordena as energias individuais e as capacita a resistir à ameaça".<sup>113</sup> Esta idéia será mais tarde desenvolvida por Gelder, que enfatiza o surgimento do vampiro quando a nação sente a necessidade de convergir para uma identidade; será útil quando propusermos que a reflexão sobre a identidade nacional (uma identidade instável e não coesa) motiva o surgimento do *trickster* na literatura brasileira.

Stephen D. Arata considera que a crítica tem insistentemente menosprezado as ligações claras do romance com as questões culturais da época, "especialmente aquelas que tem a ver com raça (...)".<sup>114</sup> Para o autor, o vampiro representa uma narrativa de medo da "colonização reversa", com um potencial para críticas poderosas às ideologias imperialistas, pois, nesta narrativa, continua o autor, "(...) o colonizador encontra-se na posição do colonizado, o explorador torna-se o explorado, o vitimador o vitimado".<sup>115</sup> Segundo Arata, Stoker promove dois tipos de ruptura com a tradição do romance gótico: além de imbricar narrativa de viagem com narrativa gótica, Stoker dá um tom político a esta última ao ligar o vampiro "à conquista militar e ao surgimento e queda de impérios".<sup>116</sup> Para Arata, três das principais preocupações de Stoker no romance – as lutas raciais, o colapso do império e o vampirismo – são forçosamente ligadas por elos aparentemente naturais. Um ponto importante levantado pelo autor: no caso de *Dracula*, "os vampiros são gerados pela enervação racial e o declínio do

---

<sup>113</sup> Ibidem, p. 74.

<sup>114</sup> ARATA, Stephen D. "The Occidental Tourist: *Dracula* and the Anxiety of Reverse Colonization", p. 621.

<sup>115</sup> Ibidem, p. 623.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 627.

império e não ao contrário";<sup>117</sup> esse ponto nos levará a levantar os tipos de questões da nossa cultura que geram vampiros, ou outro(s) monstro(s), caso o vampiro não seja produtivo na cultura.

Elaborando a questão da colonização reversa, Arata analisa Drácula como representante de um Ocidentalismo que, ao mesmo tempo que pratica a mimesis, reverte a ideologia de Orientalismo das práticas imperiais, refletindo-a, ou reproduzindo-a, conforme sugeri, à maneira do negativo da fotografia. Arata destaca que a crítica ao Orientalismo ocidental está na própria ruptura da narrativa de viagem pela narrativa gótica, quando o Orientalista Jonathan chega ao Castelo Drácula. Além disso, o autor enfatiza que as afinidades estabelecidas entre Jonathan e Drácula na narrativa são indicativas da estranha semelhança da capacidade de conhecimento e poder de ambos, o orientalista e o ocidentalista, em situações reversas.<sup>118</sup> Drácula é, ainda segundo Arata, "(...) o representante ou a incorporação de uma raça que (...) foi preparada para "invadir"<sup>119</sup> e tornarem-se "senhores" daqueles que já tinham "gasto sua força".<sup>120</sup>

Dentro desta linha de pensamento de invasão racial, Arata lembra que o filho de Mina só é gerado depois que esta recebe o sangue de Drácula. O crítico levamos a inferir que, na conclusão do romance, o aparente reestabelecimento da família burguesa e, conseqüentemente, da identidade inglesa, com o nascimento do filho de Jonathan e Mina indica, na verdade, a continuidade do estado de instabilidade, o que

---

<sup>117</sup> Ibidem, p. 629.

<sup>118</sup> Ibidem, cf. p. 634-638.

<sup>119</sup> A expressão usada pelo autor é "step forward", a qual traduzi por "invadir" para manter a noção do vampiro como invasor, neste caso, como invasor racial.

<sup>120</sup> ARATA, opus cit., p. 640.

vai de encontro às interpretações compatíveis com a idéia de uma identidade unívoca e coesa. Gelder e mais detalhadamente Halberstam analisam o vampirismo em *Dracula* como uma antecipação do anti-semitismo. A degeneração é um traço comum ao vampiro e ao judeu, dentro de uma certa política de monstruosidade, observa Halberstam. Ambos "representam sexualidade e economia parasítica, unem sangue a ouro no que se teme ser uma conspiração contra a nação".<sup>121</sup> A caracterização física de Drácula, mais a referência ao Professor "Arminius Vanberry" por Van Helsing, conforme notou Gelder, são outros elos de ligação entre o vampirismo e o medo do judeu enquanto degeneração racial.

Finalmente, Arata interpreta a "Nota" escrita por Jonathan, ao final do romance, lançando dúvidas sobre a autenticidade dos documentos que fundamentam a história, como uma tentativa de resgate das ansiedades geradas pelo momento de ruptura entre o real (a viagem, o orientalismo de Jonathan) e o gótico (o castelo, o ocidentalismo do conde) e, ao mesmo tempo, como desautorização do último.<sup>122</sup>

A referência à inautenticidade e à desautorização do texto, proposta por Jonathan, conduz-nos ao estudo de Rebecca Pope. Este, embora especificamente voltado para o modo como a textualidade em *Dracula* "correlaciona sexo e texto, discurso e desejo",<sup>123</sup> (o que não constitui a preocupação central deste estudo) destaca a estratégia de narrativa de múltiplas vozes do romance que, dentro da teoria Bakhtiniana, deve levar-nos a lê-lo sem buscar uma palavra ou uma solução final. Pope

---

<sup>121</sup> HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows ...*, p. 105.

<sup>122</sup> ARATA, opus cit., p. 645.

<sup>123</sup> POPE, opus cit., p. 199.

faz referência à ambigüidade da palavra "vamp" em inglês: "vamp" quer dizer "a mulher sensual que estimula o desejo"; quer dizer também "costurar, juntar pedaços de tecido por pontos", concluindo que o texto é "vampirizado", ou "entrelaçado" por Mina ao texto patriarcal de modo a impedir qualquer leitura unívoca. Acrescenta Pope: "Além disso, não importa que a aparência de fechamento seja forte, pois os finais da ficção gótica raramente fornecem resolução; eles são simplesmente lugares por onde retornamos ao texto".<sup>124</sup> Em outras palavras, e retornando à epígrafe desta seção, a linguagem em *Dracula* é um sistema parasítico que oferece, apropriadamente, o vampirismo como modelo. Gelder, juntando a percepção de Pope a duas outras que elaboram a mesma linha de pensamento ( a de Jennifer Wicke e a de Friedrich Kittler) e destacam a dispersão da autoridade e da autenticidade na estratégia de narrativa do romance, sugere que interpretemos Mina como "(...) a figura do leitor, ou melhor, uma figura híbrida que vem para confundir (...) "<sup>125</sup> as referidas autoridade e autenticidade.

Interessa-me destacar também leituras do vampiro que o "recuperam", nas palavras de Joan Gordon. A autora enclausura o *Dracula* enquanto gênero de ficção de horror, que apresenta o vampiro apenas como figura maniqueísta do mal – o que questionamos. Entretanto, indica, em seu estudo da ficção recente sobre vampiros, que há uma adaptação do vampiro a um quadro de pensamento totalmente distinto, em que aquele "(...) aprende que a relação entre o predador e a presa não requer mais a morte

---

<sup>124</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>125</sup> GELDER, opus cit., p. 84.

de um deles", ou melhor que "(...) a relação [entre os dois] pode ser de compartilhamento ao invés de vitimação".<sup>126</sup>

Ao comparar o mundo dos vampiros do mal com o mundo dos vampiros "solidários", a autora nos fornece mais um argumento para a proposta de mudança da antropofagia para uma versão do vampirismo como metáfora para a identidade brasileira. Gordon analisa a relação entre predadores e presas, no primeiro mundo, como injusta, resultando num desequilíbrio, pois pressupõe a dizimação total das presas pelo predador. Este estará, assim, fadado tanto a imperar, soberano, quanto a morrer de fome. No segundo mundo, continua a autora, tanto predador quanto presa teriam aprendido o que ela chama de "responsabilidade através das espécies": a obrigação de sobrevivência de cada espécie sem implicações de destruição de uma ou outra, o que inevitavelmente rompe com a dicotomia superioridade/inferioridade de uma ou outra. Com o objetivo de avançar na proposta deste estudo, vale destacar as duas conclusões de Gordon sobre a reabilitação dos vampiros na ficção contemporânea. Segundo a autora, os romances recentes sobre vampiros trariam implícito "(...) que as culturas, raças, e grupos de crenças devem permitir também a diversidade (...)",<sup>127</sup> ou que "talvez estejamos começando a repensar a sobrevivência num mundo culturalmente diverso", em que "talvez a troca mais que a hierarquia seja o caminho para uma aldeia global".<sup>128</sup> Para Gordon, os vampiros contemporâneos representam diversidade e troca enquanto para Auerbach representam isolamento e tirania.

---

<sup>126</sup> GORDON, Joan. "Rehabilitating Revenants, or Sympathetic Vampires in Recent Fiction", p. 233.

<sup>127</sup> Ibidem, p. 232.

<sup>128</sup> Ibidem, p. 234.

Jean Marigny acena na mesma direção de Gordon quando percebe que, nas histórias modernas de vampiros, "a oposição entre agressor e vítima tende a desaparecer em benefício de uma união harmoniosa entre dois parceiros concordes".<sup>129</sup> A economia desta relação não se resume à troca costumeira, do sangue pelo simples prazer sexual, que havia entre vampiro e vítima nos romances góticos do passado; implica uma troca que transporta a vítima para uma nova vida, na qual ela tem a possibilidade de aperfeiçoar sua personalidade.<sup>130</sup> O estudo de Marigny, embora deixe escapar a troca de fluido sanguíneo entre Drácula e Mina já no romance de Stoker – o que, certamente, antecipa um resgate da relação vampiresca enquanto simplesmente unilateral – é útil por abordar esta relação como complexa e ambígua.

Ronald Foust, além de destacar, no romance de Polidori e de LeFanu, bem como no de Stoker, características que conferem ao vampiro o status de "divindade lunar" dentro do mito cosmogônico, faz uma análise bem fundamentada do *Dracula* como "a mais completa incorporação do mito deslocado da luta com o dragão (...)".<sup>131</sup> Dividindo o romance em duas partes com base na metáfora da caça, sugere que a estrutura bipartida do romance corresponderia às fases crescente e minguante da lua e que acomodaria o "seu significado latente, uma vez que a história de vampiro é um deslocamento moderno de um mito antigo no qual um avatar lunar demoníaco é combatido e finalmente vencido por um herói solar".<sup>132</sup> O vampiro como

---

<sup>129</sup> MARIGNY, Jean. "Dialectique de l'échange dans les histoires de vampires", p. 315.

<sup>130</sup> Ibidem, cf. p. 311-312.

<sup>131</sup> FOUST, Ronald. "Rite of Passage: The Vampire Tale as Cosmogonic Myth", p. 76.

<sup>132</sup> Ibidem, p. 77.



personificação da lua é interpretado pelo autor como "Senhor das mulheres", além de senhor de mutação de formas, o que implicaria em identidade cambiável.<sup>133</sup>

A viagem de Jonathan aos montes Cárpatos para confrontar Drácula, analisada por Foust como busca da maturidade pelo homem, é, ainda segundo o autor, um dos temas implícitos no romance. A narrativa, que tem seu início a 4 de maio, véspera do dia de São Jorge, e seu término em novembro, para Foust, é também "(...) um ritual de iniciação, um "rito de passagem", para o leitor-protagonista",<sup>134</sup> cujo objetivo é a auto-conscientização. O acesso a esta expressa-se, nas palavras de Mircea Eliade reproduzidas por Foust, "num simbolismo de morte e renascimento",<sup>135</sup> daí a propriedade do mito do dragão. Embora o estudo de Foust deixe de lado a ambigüidade de São Jorge e do dragão, a qual analisaremos ao procurar o ponto de encontro entre a narrativa tradutória, a noção de monstruosidade e o tema do Fausto, os elementos que traz em termos do romance como mito cosmogônico, serão úteis quando se discutir *Macunaíma*. Veremos que a análise de Foust, associando o vampiro a divindades lunares, pode ser usada para o *trickster* Macunaíma.

A ambigüidade, de certa forma, pode ser inferida do nome "Dracula". Em análise filológica deste nome, G. Nandris<sup>136</sup> levanta as seguintes informações: "dracul" é a palavra romena para "diabo". O pai do príncipe Vlad Tsepesh, Vlad II, é que era chamado de "Dracul", pois seria um membro da Ordem do Dragão, organização militar

<sup>133</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>135</sup> ELIADE, apud. FOUST, opus cit., p. 83.

<sup>136</sup> Cf. NANDRIS, G. "A Philological Analysis of *Dracula* and Rumanian Place-names and Masculine Personal Names in -a/-ea", p. 371-376

criada em defesa da igreja cristã contra hereges. O sufixo "-a" de um grande número de nomes pessoais romenos seria a terminação genitiva, oriunda do eslavo, para as raízes em "-o". O autor acrescenta que em romeno a terminação "-a" distingue nomes pessoais femininos. Daí, alguns autores inferirem que teria fascinado a Stoker a ambigüidade de gênero do nome "Dracula", além da provável semelhança da pronúncia desta palavra com o genitivo da palavra gaélica para sangue ruim. Segundo Florescu e McNally, sangue ruim, em gaélico, é "*drochfhuil*", cujo genitivo singular é "*drochfhola*".<sup>137</sup> A propósito, são Florescu e McNally os pesquisadores que confirmam ter Stoker se inspirado no príncipe valaquiano para a construção de sua personagem vampiro.

Finalmente, o vampiro já foi interpretado também como *trickster*. Resumindo as características essenciais da figura mítica do *trickster*, Beth E. McDonald constata que esse mito, antigo remanescente da tradição oral, é incorporado pela literatura nos "(...) mais variados lugares como as confidentes de Maquiavel, os vilões e bobos shakespearianos e o Satã de Milton".<sup>138</sup> A evidência do conhecimento de Stoker sobre o *trickster*, continua a autora, vem de anotações originais do autor para o romance, nas quais ele teria escrito um trecho da narrativa inicial do *Dracula* de maneira a evocar outro texto contendo incidentes envolvendo a figura de Loki, da mitologia nórdica. Seu contato com a personagem Mefistófeles, do *Fausto*, através da peça levada por Henry Irving, para quem Stoker trabalhava como diretor teatral, também pode ser tomado como mais uma evidência de seu conhecimento desta figura

---

<sup>137</sup> FLORESCU, Radu R. & MCNALLY, Raymond T. *Dracula, Prince of Many Faces: His Life and His Times*, p. 228.

<sup>138</sup> MCDONALD, Beth E. "The Vampire as Trickster Figure in Bram Stoker's *Dracula*.", p. 129.

mítica.<sup>139</sup> O próprio Fausto, como veremos, pode, ao lado de Mefistófeles, ser lido como *trickster*, numa reprodução da fusão ambígua São Jorge e dragão.

A autora focaliza Drácula como *trickster* principalmente através das seguintes características do último incorporadas pelo primeiro: Drácula é o espírito da desordem. Representa o repúdio a fronteiras, primeiro porque nele estão invertidas a ordem natural de vida e morte, depois, porque provoca outras inversões e rupturas menores da ordem; transforma-se e tem poderes para transformar o mundo; é andarilho e portanto isolado, não socializado; é projeção da "sombra coletiva"; é fálico e tem um apetite voraz por comida, no caso, o sangue; personifica a vida do corpo; incorpora muitos aspectos de androginia, no sentido de espírito de reconciliação entre opostos, entre eles os sexos; incorpora tanto o mal quanto o bem, além de sentimentos de atração e repulsão; caracteriza-se como criador e destruidor; tem aspectos do enganado e do enganador; pode ser visto como uma aproximação do salvador, quando incorpora a androginia da existência humana e divina. Finalmente, citando Radin, McDonald conclui que, na possibilidade de recriação do *trickster*, fica implícito que cada geração cuida de interpretá-lo de forma diferente, sendo que ele é parte integrante de toda geração. O mesmo se pode dizer do vampiro.<sup>140</sup>

O vampiro faz parte integrante da cultura dos povos, como diz Van Helsing:

"For let me tell you, he is known everywhere that men have been. In old Greece, in old Rome; he flourish (sic) in Germany all over, in France, in India, even in the Chersosese; and in China, so far from us in all ways there even he is, and the peoples fear him at this day. He

---

<sup>139</sup> Ibidem, p. 130-131.

<sup>140</sup> Ibidem, cf. p. 135-141.

have (sic) follow the wake of the berserker Icelander, the devi-begotten Hun, the Slav, the Saxom, the Magyar".<sup>141</sup>

Felix Oinas confirma as palavras de Van Helsing quando investiga o aparecimento do vampiro, sob várias formas,<sup>142</sup> nas várias regiões do Leste Europeu. O autor observa a existência de uma tendência para se confundir o vampiro com o lobisomem em algumas regiões, como na Yugoslávia e na Rússia.<sup>143</sup> Já analisamos o antropófago como monstro criado pela narrativa literária brasileira, em resposta ao construto do discurso colonialista, o canibal. Resta investigar se o vampiro pode ser tomado como produtivo nessa narrativa, ou se ele se transforma em outro(s) monstro(s) para representar questões similares.

### 3.4. *MACUNAÍMA, O TRICKSTER*

Esta seção propõe uma análise comparativa do vampiro e do *trickster* na narrativa ficcional, mais especificamente, no *Dracula*, de Bram Stoker, e em *Macunaíma*, de Mário de Andrade. Como o vampiro e o *trickster* são figuras míticas antigas, faz-se necessária uma teoria de análise de mitos que fundamente a comparação proposta. A análise estrutural de mitos, de Claude Lévi-Strauss, acoplada a algumas considerações de Roland Barthes sobre mitos constitui o suporte teórico adotado.

---

<sup>141</sup> STOKER, opus cit., p. 289.

<sup>142</sup> OINAS, Felix. "East European Vampires & Dracula", 1982. É interessante a observação de Oinas quanto à forma do morcego para o vampiro, introduzida na Europa mais tarde, depois que Cortez e os espanhóis retornaram da América, contando histórias de morcegos sanguessugas. Ainda segundo o autor, eram estas histórias mais um produto da imaginação monstruosa do europeu sobre o outro, uma vez que tais morcegos não são de fato sanguessugas (p. 109).

<sup>143</sup> Ibidem, cf. p. 111.

Lévi-Strauss percebe uma antinomia básica na natureza dos mitos: de um lado, o mito é contingente, descontínuo, aberto a todo tipo de ocorrência e de relação; paradoxalmente, "(...) esta aparente arbitrariedade é obscurecida pela tremenda semelhança que há entre mitos (...) de regiões muito diferentes".<sup>144</sup> O mito, apesar de ser uma forma de linguagem, fato com que concordam Lévi-Strauss e Barthes, tem, de acordo com o primeiro, uma estrutura dupla, que lhe permite continuar a pertencer à ordem lingüística e, ao mesmo tempo, ser uma entidade independente num outro nível de significação.<sup>145</sup> Barthes faz a mesma colocação da seguinte forma: o mito "(...) é um sistema semiológico de segunda-ordem",<sup>146</sup> ou seja, é um sistema de metalinguagem que se apodera de um outro, o sistema da linguagem, para construir o seu próprio sistema.

Segundo Lévi-Strauss, o mito como forma de linguagem é constituído de unidades denominadas "mitemas", que pressupõem as unidades da linguagem, mas que estão num nível mais complexo, o da sentença, onde se constituem em uma série de relações que, combinadas, produzem um significado.<sup>147</sup> Edmund Leach, ao comentar a teoria de análise estrutural de Lévi-Strauss, admite que qualquer mito compõe-se de mitemas, que se "(...) referem às 'relações' entre as personagens individuais da história, ou ao 'status' de determinados indivíduos".<sup>148</sup> São estas "relações" ou este "status" que devem ser destacados numa comparação de mitos pois, continua o autor, "(...) cada

---

<sup>144</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. "The Structural Study of Myth", p. 208.

<sup>145</sup> Ibidem, cf. p. 210.

<sup>146</sup> BARTHES, Roland. "Myth Today", p. 114.

<sup>147</sup> LÉVI-STRAUSS, opus cit., p. 211.

<sup>148</sup> LEACH, Edmund. "The Structure of Myth", p. 62.

história é (...) uma combinação de temas relacionais (...) cada (tema relacional) é um, dentro de um conjunto de variações, e o que é *significativo* sobre estes temas (...) é o contraste entre as variações".<sup>149</sup> O que se propõe a fazer na análise comparativa do vampiro e do *trickster*, do modo como são tratados nos romances citados, é destacar as relações ou status de cada um, visando a demonstrar os pontos comuns dos temas relacionais bem como os contrastes entre as variações destes mesmos temas.

No Brasil, parece haver uma tendência em se transformarem ou, pelo menos, fundirem-se figuras lendárias ou mitos diferentes, especialmente no imaginário da música popular: "Quando à meia-noite eu me encontrar junto a você, algo diferente eu vou sentir, vou precisar me esconder, à sombra da lua cheia, este medo de ser, um vampiro, um lobisomem, um saci-pererê".<sup>150</sup> Este imaginário, além de fundir os diferentes mitos, apresenta-os como avatares lunares, cuja transformação se dá no limiar entre noite e dia. Sobre o saci-pererê, vale enfatizar que este prima por pregar peças e metamorfosear-se; portanto, poderia ser assemelhado ao *trickster*. Em *Macunaíma*, o narrador discorda do antropólogo Koch-Grünberg quando este identifica a Ursa Maior com o saci: para o narrador da rapsódia a Ursa Maior é Macunaíma, o herói. Como se vê, as possibilidades de colagem e fusão dos mitos são múltiplas. Paradoxalmente, ao se consultarem dicionários ou textos sobre o folclore nacional, encontram-se os registros de Exu, de lobisomens, sacis, zumbis, mas nota-se uma

---

<sup>149</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>150</sup> Música intitulada "Canção da Meia Noite", composta pelo grupo Almôndegas, em 1976, para a trilha sonora da novela "Saramandaia", da Globo, que tinha entre os seus temas principais o folclore e lendas brasileiras. Um dos motivos dessa novela era o lobisomen.

lacuna no registro do "vampiro" como figura do nosso folclore.<sup>151</sup> O imaginário da música popular poderia talvez mais propenso à contaminação por outros folclores.

Dentro da perspectiva de transformação pela contaminação e de busca de um passado mítico próprio, Mário de Andrade introduz a figura do *trickster*, emergente de seus estudos do folclore nacional, em sua rapsódia, *Macunaíma*, publicada no mesmo ano do Manifesto de Oswald de Andrade. Na minha percepção, Mário, ao eleger o *trickster* como "monstro" compósito das preocupações da cultura brasileira do período, ao mesmo tempo que se afasta do antropófago, traveste ou transforma o vampiro europeu, para abordar a questão da identidade brasileira pós-colonial, sob a perspectiva da contaminação, permitindo a infiltração de outros elementos numa imagem mais complexa da questão racial.

Propusemo-nos a comparar as duas figuras míticas para chegar tanto a pontos comuns quanto a variações dentro dos temas relativos a elas. Começamos pelo fato de que o próprio Drácula pode ser interpretado como *trickster*, conforme se demonstrou antes. Estudiosos do *trickster*, como William J. Hynes,<sup>152</sup> acreditam que por ser essa figura liminar, ou disruptiva de fronteiras, é também resistente a uma definição fechada. Entretanto, Hynes enfatiza que entre dois extremos, uma definição fechada e nenhuma definição, é possível agregar algumas características, comuns aos *tricksters* de diferentes culturas, que normalmente servem como índice da presença

---

<sup>151</sup> Cf. CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, 1972; ou ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: Festas, Bailados, Mitos e Lendas*, 2a. edição.

<sup>152</sup> HYNES, William J. & DOTY, William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*, 1993.

daquele. Hynes destaca seis semelhanças entre os *tricksters* de histórias de culturas diversas: uma personalidade fundamentalmente ambígua e anômala; a tendência a enganar ou pregar peças; a fácil mudança de forma; o poder de inverter a ordem; de ser mensageiro e de imitar os deuses e, finalmente, sua manipulação da "bricolage" sagrada/profana.<sup>153</sup>

Estas características certamente se aplicam ao nosso *trickster* imemorial, o Macunaíma, como já o demonstram vários anos de tradição crítica. Mais do que simplesmente confirmar Macunaíma como *trickster*, o que pretendo é verificar é a possibilidade de identificá-lo como uma versão do vampiro que ultrapassa os limites da antropofagia. Para tanto, uma análise mais próxima do texto se faz necessária.

Já no início da rapsódia, confirma-se a monstrosidade de Macunaíma, no sentido etimológico da palavra "monstro": Macunaíma é espetacular – nasce "mostrando" a sua dessemelhança e deformidade – e misterioso – parece "anunciar" a catástrofe final do desaparecimento de sua tribo: "No fundo do mato-virgem nasceu Macunaíma, herói de nossa gente. Era preto retinto e filho do medo da noite. Houve um momento em que o silêncio foi tão grande escutando o murmurejo do Uraricoera, que a índia tapanhuma pariu uma criança feia."<sup>154</sup> Macunaíma nasce, criança feia, preto retinto e filho do medo da noite, num momento de silêncio profundo: deformidade, diferença e mistério marcam a sua chegada. Mas a monstrosidade de Macunaíma é relativizada também: ele é o herói de nossa gente que, desde a meninice, faz "coisas de

---

<sup>153</sup> Ibidem, cf. p. 33-34.

<sup>154</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, 1988, p. 5.



sarapantar"; tem preguiça até de falar e andar, mas movimentava-se rapidamente se põe os olhos em dinheiro; diverte-se maliciosamente ao tomar banho nu com as mulheres no rio; não se dá muito bem com homens mas respeita os velhinhos.

A figura de Macunaíma, retirada da coletânea de Koch-Grünberg, do ciclo de tradições lendárias existente entre as tribos caraíbas do extremo norte da Amazônia, sobre um herói do mesmo nome. A lenda de Macunaíma é acrescida de outras histórias e lendas nacionais. Além de destacar a busca do passado mítico como estratégia do realismo maravilhoso enquanto escritura pós-colonial, gostaria inicialmente de focalizar o nome do herói. De acordo com a etimologia da língua indígena, este seria composto de uma palavra "Mackú", que significa "mau", acrescida do sufixo "-ima", "grande"; o significado de Macunaíma seria, portanto, "O Grande Mau", o que, observado pelo próprio Koch-Grünberg, já traduziria a ambigüidade do caráter do herói.<sup>155</sup> Não é possível rastrear a significação da terminação "-a", na língua indígena; em português, entretanto, essa terminação é produtiva como sufixo feminino de nomes pessoais. O caráter de androginia de um nome masculino com terminação feminina, além de acrescentar à ambigüidade da personagem, ou figura mítica (como em "Drácula"), pode também encontrar ressonância no modo com que ambos os autores lidam com a sexualidade: foi notória a preocupação de Stoker com a questão da ambigüidade sexual; Mário parece ter deixado uma lacuna com relação à questões de sexualidade. Adicionalmente, como Drácula, cuja identidade é instável e permeia as

---

<sup>155</sup> Cf. ATHAYDE, Tristão de e CAMPOS, Haroldo de, apud. ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, 1978.

fronteiras dos Balcãs, Macunaíma é o herói sem identidade definida, que cruza não só as fronteiras regionais do Brasil, mas também as fronteiras da América do Sul.

As leituras extensivas já produzidas a respeito da obra, entre elas a de Cavalcanti Proença, a de Haroldo de Campos e a de Gilda Mello e Souza, feitas a partir de perspectivas diferentes, serão, entretanto, todas levadas em consideração com o objetivo de se estabelecerem vínculos entre o Macunaíma e o Drácula. Neil Cornwell observou, muito a propósito, que os fantasmas (ou monstros, como também os denominamos aqui) reaparecem nos nossos dias em gêneros literários diferentes; o exemplo citado foi o da personagem de Rushdie, dos *Versos Satânicos*, viajando em seu tapete voador. Nossa comparação recai justamente sobre o Drácula, monstro gótico do século dezenove, e Macunaíma, monstro da rapsódia de Mário de Andrade, precursora do realismo maravilhoso.

No caso do monstro brasileiro, a personagem é Macunaíma, o herói sem nenhum caráter que, de acordo com a leitura de Cavalcanti Proença, autor de um roteiro detalhado sobre a gênese do romance, tem em comum com os heróis de gesta das epopéias medievais a "sobre-humanidade e o maravilhoso".<sup>156</sup> O herói de gesta (o *jester*, ou *joker*) nada mais é que o curinga paradoxal analisado por Neves e pela teoria de Serres, segundo a qual o curinga preenche a mesma função que o parasita. Tipo imaginário, continua Proença, Macunaíma reúne em si características já encontradas nos brasileiros, além daquelas que o aproximam dos demais sul-americanos.

---

<sup>156</sup> PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*, p. 7.

Haroldo de Campos faz uma interpretação do romance, seguindo os princípios da lógica fabular, explicados "à luz da tipologia funcional proppiana".<sup>157</sup> Isso lhe permite dividir a rapsódia em dois movimentos. O modelo formalista de Campos, embora criticado por Gilda Mello e Souza e outros, tem, contudo, estreita semelhança com o modelo que Ronald Foust usa para interpretar o *Dracula* como mito cosmogônico. Como vimos anteriormente, Foust fundamenta-se na metáfora da caça e na representação do vampiro como divindade lunar para dividir o *Dracula* em duas partes que se caracterizam como as fases crescente e minguante da lua. A metáfora da caça faz-se presente na análise estrutural de *Macunaíma*, feita por Campos: trata-se, no primeiro movimento, ou movimento da lua crescente, da busca ao tesouro (a pedra mágica, ou a muiraquitã) que é empreendida pelo herói, como parte do seu processo de maturidade; no segundo movimento, da lua minguante, o herói, depois de matar o dragão e reaver o tesouro, não encontra a solução para a sua busca; abatido e sozinho, perde novamente o tesouro e desiste da vida na terra.

A ambigüidade dragão/herói é, contudo, melhor explorada em *Macunaíma* que em *Dracula*, talvez por ser o *trickster* uma versão carnavalizada do vampiro. Da mesma forma que *Macunaíma* surge como o herói vencedor do dragão, no deslocamento do antigo mito cosmogônico, ele pode ser identificado com um avatar lunar demoníaco, vencido por uma entidade solar. Embora o herói se caracterize predominantemente como solar, o que o diferenciaria de imediato do vampiro, o fato de ele trocar a pedra vató, produtora de fogo e presente de Vei, a sol, por uma reprodução

---

<sup>157</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*, p. 7.

fotográfica no jornal, pode ser interpretado como um tipo de rejeição ao sol, além da opção por uma reprodução artificial da sua imagem. Adicionalmente, no caso dos vampiros, "a rejeição ao sol envolve a perda do elemento masculino (...)",<sup>158</sup> o que, da mesma forma, reforçaria o caráter de androginia do *trickster*.

Em *Macunaíma*, a luta do herói com o gigante é perpassada por outra, a luta de Vei, a sol, com o herói, culminando com a parcial destruição daquele por esta (Gilda Mello e Souza, em sua crítica a Haroldo de Campos, observa que este não inclui o episódio de Vei em seu modelo). Macunaíma rompe o pacto de casamento com uma de suas filhas, obtendo como resposta de Vei uma ameaça de um fim pouco auspicioso: "(...) Agora você fica pouco tempo moço talqualmente os outros homens e depois vai ficando mocetudo e sem graça nenhuma."<sup>159</sup> Além disso, são várias as indicações no texto de uma guerra entre Vei e Macunaíma:

"O piá estava desesperado. Era dia do casamento da raposa e a velha Vei, a Sol, relampeava nas gotinhas de chuva debulhando luz feito milho". "Uma feita os quatro iam seguindo por um caminho no mato e estavam penando muito de sede, longe dos iguapós e das lagoas.(...) e Vei, a Sol, esfiapando por entre a folhagem guascava sem parada o lombo dos andarengos". "Com as frutinhas piladas dessa planta é que a gente (...) se refresca durante os calorões de Vei, a Sol". "Uma feita a Sol cobrira os três manos duma escaminha de suor (...)". "Vei, a Sol, dava lambadas no costado relumeando suor de Maanape e Jiguê remeiros e no cabeludo corpo em pé do herói (...) E todos esses faladores formaram uma tenda de asas e gritos protegendo o herói do despeito vingarento da Sol". "Fazia um calorão parado tão imenso que se escutava o sininho de vidro dos gafanhotos. Vei, a Sol, escorregava pelo corpo de Macunaíma, fazendo cosquinhas, virada em mão de moça. Era malvadeza da vingarenta só por causa do herói não ter se

<sup>158</sup> RAMSLAND, Katherine. *The Vampire Companion: The Official Guide to Anne Rice's The Vampire Chronicles*, p. 484.

<sup>159</sup> ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, 1988, p. 70.

amulherado com uma das filhas da luz. (...) e Vei estava zangadíssima. Torcia pra Macunaíma cair nos braços traiçoeiros da moça do lagoão(...). "Macunaíma (...) se jogou feito em cima dela, juque! Vei chorou de vitória. As lágrimas caíram na lagoa num chuva de ouro e de ouro. Era o pino do dia".<sup>160</sup>

Essa oposição à divindade solar certamente pode levar à interpretação de Macunaíma como se tendo colocado no pólo oposto, isto é, entre as divindades lunares. Há, além do mais, outras evidências no texto de que Macunaíma possa se identificar com uma divindade lunar. Por exemplo, Capei, cuja cabeça ele corta inadvertidamente, segue-o porque se torna sua escrava, depois sobe ao céu e transforma-se em cabeça da Lua. Companheiras ou pessoas que participam de seu processo de busca transformam-se em estrelas – Ci é a Beta do Centauro, a filha de Ceiuci é uma cometa, Iriqui e as araras canindés são o Setestrelo – e o próprio Macunaíma é a Ursa Maior, interrogação estelar, banzando "solitário no campo vasto do céu".<sup>161</sup> As personagens que, de um modo ou de outro, se identificam com o herói na terra, ao sofrerem a transformação que as levará a cruzar os limites terra/espaco celeste optam por se transformarem em estrelas da noite, companheiras da lua, numa espécie de contra-posição a Vei. Adicionalmente, verifica-se mais uma identificação de Macunaíma com o vampiro: seu vôo para o campo vasto do céu, para se transformar em interrogação estelar pode ser associado aos vôos vampirescos de Drácula, cuja capacidade de transitar entre um lugar e outro é explicada através de sua transformação em animais, neste caso, o morcego.

<sup>160</sup> Essas citações são encontradas, pela ordem, às p. 18, 22, 27, 37, 137, 138, 162 e 163 da rapsódia.

<sup>161</sup> Essas referências estão, pela ordem, nas p. 32-33, 27, 110, 146 e 166 da rapsódia.

Malcolm Smith destaca elementos da narrativa do romance de cavalaria em *Dracula*, mais especificamente, da busca do Santo Gral, enquanto Gilda Mello e Souza demonstra que *Macunaíma* é uma versão carnavalizada dessa narrativa. De fato, vimos nos exemplos acima, como a situação se inverte: o herói, figura que empreende a busca ao tesouro, perseguindo inicialmente, é mais tarde, perseguido por Vei, a Sol. Contudo, Vei, não deve ter uma leitura unívoca; o episódio em que Vei, com suas três filhas, atende o herói que está isolado e com frio, numa ilha deserta, parece uma paródia do episódio em que Jonathan quase cede ao assédio das três vampiras no castelo Drácula. Enquanto Jonathan se debate entre desejos ambivalentes de repressão e, ao mesmo tempo, de entrega ao assédio, Macunaíma entrega-se sem nenhum pudor; ambos, contudo, exercendo o papel de passividade sexual (vale ressaltar que da mesma forma que Macunaíma tem papel semelhante ao do herói Jonathan, ele também se afasta dele, passando a funcionar como o anti-herói, ou seja, o Drácula):

"There was something about them that made me uneasy, some longing and at the same time some deadly fear. I felt in my heart a wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips. (...) I lay quiet, looking out under my eyelashes in an agony of delightful anticipation. (...) I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited – waited with beating heart".<sup>162</sup>

"Macunaíma cruzou as munhecas no alto (...) e enquanto a filha-da-luz mais velha afastava os mosquitos borrachudos em quantidade, a terceira chinoca com as pontas das tranças fazia estremecer de gosto a barriga do herói. (...) E cerrando os olhos malandros, com a boca rindo num riso moleque safado de vida boa, o herói gostou gostou e adormeceu".<sup>163</sup>

<sup>162</sup> STOKER, opus cit., p. 51-52.

<sup>163</sup> ANDRADE, opus cit., p. 67-68.

O caráter de erotismo do ato de morder e sugar o sangue no vampirismo é fato destacado por vários críticos. Em *Macunaíma*, o ato sexual é comumente marcado por sangue, com uma conotação simultânea de erotismo, primitivismo e violência. Observe-se, por exemplo, a curiosa mistura de canibalismo, erotismo e sangue numa das cenas com Sofará:

"Quando Sofará veio correndo, ele deu com o pau na cabeça ela. (...) Então a moça abocanhouno dedão do pé dele e enguliu. Macunaíma chorando de alegria tatuou o corpo dela com o sangue do pé. (...) Macunaíma principiou atirando pedras nela e quando feria, Sofará gritava de excitação tatuando o corpo dele em baixo com o sangue espirrado. Afinal uma pedra lascou o canto da boca da moça e moeu três dentes".<sup>164</sup>

Ou na cena anterior à dominação de Ci que, como várias cenas entre vampiros e humanos em *Dracula*, pode ser interpretada como estupro:

"O herói se atirou por cima dela pra brincar. Ci não queria. (...) Foi um pega tremendo (...). O herói apanhava. Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. (...) Os manos vieram e agarraram Ci. (...) E a icamiaba caiu sem auxílio (...). Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato".<sup>165</sup>

Anne Doueichi, observando que, nas narrativas de *tricksters*, há uma justaposição do aspecto discursivo da narrativa e do aspecto referencial do texto como história, escreve:

"Uma análise mais rigorosa da linguagem e ordem de palavras da narrativa de um *trickster* específico mostrará que o valor referencial da linguagem, tão importante para as análises prévias, é minado nestas

<sup>164</sup> Ibidem, p. 12-13.

<sup>165</sup> Ibidem, p. 22-23.

narrativas. Ao invés de ter um significado, o texto abre-se para uma pluralidade de sentidos, nenhum deles exclusivamente "correto," pois, à medida que a narrativa se desenvolve nas histórias de *trickster*, o nível convencional de significado deixa de ser apropriado. (...) É nas reversões e descontinuidades da linguagem, na narrativa, que o significado é produzido – não apenas um significado, mas a possibilidade de significação".<sup>166</sup>

No *Dracula*, cujo vampiro apresenta características de *trickster*, o próprio estilo de narrativa epistolar, em que os fatos são apresentados por narradores diversos, a partir de perspectivas também diversas, torna o romance polifônico, como já discutido. O vampiro é produzido, entretanto, pela ausência de causalidade na linguagem e, embora, mais tarde, todas as narrativas sejam coladas para que se desvende o enigma de Drácula, outras forças como a hipnose e a infiltração do texto feminino é que levam a um significado aparentemente definitivo, como já discutimos.

Em *Macunaíma*, nota-se uma reversão do estilo narrativo dos textos justapostos em *Dracula*, com relação à indeterminação temporal. Enquanto, no último, todos os textos de cartas, diários e jornais são datados, no primeiro, desde o início, não nos é dito quando nasce Macunaíma e a sequência dos textos ou acontecimentos é indeterminada através de expressões como "no outro dia", "uma feita", "então", a "nem cinco sóis (...) passados"; com as raras exceções da perda da muiraquitã, ocorrido em "uma bela noite dos idos de maio do ano translato", da viagem de Macunaíma ao Rio de Janeiro para participar de um ritual de macumba, em junho, do dia agourento da vingança de Vei, ocorrida "uma feita janeiro chegado" e da "Carta pras Icamiabas," datada de trinta de maio de 1926.

<sup>166</sup> DOUEIHI, Anne. "Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives", p. 199.



A narrativa em *Macunaíma* tem uma configuração que, poderíamos dizer, prima por não intentar a sua função referencial, além de apresentar-se como exemplo de escrita parasítica, em que o significado é produzido através de descontinuidades na linguagem. Trata-se de uma coletânea de histórias folclóricas, justapostas à maneira das canções dos rapsodos nordestinos e que, mais que um sentido unívoco, busca a sua desautorização. A rapsódia, cuja designação só foi feita por Mário tardiamente "talvez porque seu inteiro alcance só lhe tenha chegado com o repensar e com as análises da crítica",<sup>167</sup> conforme relata Telê Porto Ancona Lopez, remete-nos ao sentido da palavra texto, cuja raiz latina "textus", particípio passado de "texere", "tecer", é mais compatível com o enunciado oral do que com a "letra", segundo Walter Ong. Nas culturas orais, usa-se mesmo este sentido de "texto" "para descrever a narração oral como um modo de 'tecer ou dar pontos – *rhapsodein*, 'fazer rapsódias', significa basicamente em grego 'juntar por pontos'".<sup>168</sup> O narrador de *Macunaíma* faz rapsódias, junta as histórias da narrativa oral por pontos, da mesma forma que Mina "vampiriza", ou tece os vários fragmentos de textos em *Dracula*, conforme nos referimos anteriormente.

O estilo de narrativa de *Macunaíma* foi anteriormente percebido por Gilda Mello e Souza como semelhante ao "processo parasitário de compor" da música popular brasileira, especialmente encontrado "no improvisado do cantador nordestino":<sup>169</sup>

<sup>167</sup> LOPEZ, Telê Porto Ancona, apud. SANTIAGO, Silviano. "A História de um Livro", p. 129.

<sup>168</sup> ONG, Walter, apud. GATES Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, p. 25-26.

<sup>169</sup> MELLO E SOUZA, Gilda. *O Tupi e o Alaúde: Uma interpretação de Macunaíma*, p. 22 (ambas as citações).

"Macunaíma erige-se como regra de composição este mecanismo inventivo aparentemente parasitário. Partindo de um material já elaborado e de múltipla procedência, Mário de Andrade o submeteu a toda a sorte de mascaramentos, transformações, deformações, adaptações".<sup>170</sup>

O que fazem Mário de Andrade, na escritura, e Gilda Mello e Souza, na leitura de *Macunaíma*, é antecipar a lógica do suplemento e a noção de escritura parasítica que está no limiar entre hospedeiro e hóspede. Essa escrita parasítica mostra-se produtiva na narrativa vampiresca, atingindo um grau de produtividade que *acrescenta mas não soma*, quando se trata da narrativa *trickster*. Pois esta narrativa é híbrida, no sentido de hibridismo de Bhabha como um "momento de mudança política. Aqui o valor transformacional está na rearticulação, ou tradução de elementos que não são *nem Um (...) nem Outro (...)* mas *algo além* que contesta os termos e territórios de ambos".<sup>171</sup> Conforme bem viu Robert Young, nesse sentido o hibridismo torna-se um terceiro espaço, ou termo que de fato não consegue ser terceiro "pois como *inversão monstruosa, uma perversão malcriada de seus progenitores*, exaure as diferenças entre eles [ênfase minha]".<sup>172</sup> Fusão e articulação dialética, este hibridismo dual tem sido considerado como representativo da forma de sincretismo característica das literaturas e culturas pós-coloniais, acrescenta Young.

Essa narrativa híbrida é própria do realismo mágico: estratégia usada pelos escritores pós-coloniais para criar esse espaço narrativo que não é nem o real nem o

---

<sup>170</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>171</sup> BHABHA, Homi. "The Commitment to Theory", p. 28.

<sup>172</sup> YOUNG, Robert J. C. "Hybridity and Diaspora", p. 23.

fantástico, mas essa forma sincrética que simultaneamente funde e promove descontinuidades entre o real e o sobrenatural. Enfatizei a imagem, de Young, de hibridismo como criação monstruosa: a noção de monstrosidade do autor coincide com aquela romântica já discutida aqui – monstrosidade como rebelião ao criador. Young ressalta o conceito de hibridismo também como representação do sincretismo e das linguagens das culturas de minoria, dando o exemplo da "teoria do discurso 'trickster' irônico e de dupla voz", da tradição literária afro-americana, desenvolvida por Henry Louis Gates Jr.<sup>173</sup> Esse discurso *trickster* tem Exu como princípio básico de interpretação: figura *trickster* da tradição folclórica africana, caribenha e sul-americana, de mediação aberta, elemento de deslocamento e adiamento do significado, "sombra que engana", própria ao *trickster*, cujo espaço está "entre a intenção e o sentido, entre o enunciado e o entendimento".<sup>174</sup>

É possível usar essa noção de discurso em nossa leitura de Macunaíma: o herói, embora inspirado numa figura *trickster* das lendas do folclore indígena, cerca-se de outros *tricksters*. Procura o Exu do candomblé para vingar-se de Venceslau Pietro Pietra, como se não bastasse ter por irmão o Jiguê, uma combinação de Exu com o Macaco na mitologia afro-cubana, segundo Gates: "*guije* ou *jigue* (...) topos do *trickster* negro (...)", palavras derivadas "da palavra Efik-Ejagham para 'macaco', *jiwe*".<sup>175</sup> É possível ainda avaliar que enquanto o vampiro da narrativa vampiresca de Stoker não projeta sombra, fatalmente confirmando o pólo positivo do contexto logocêntrico, o

---

<sup>173</sup> Ibidem, cf. p. 24.

<sup>174</sup> GATES Jr, opus cit., p. 42.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 17-18.

*trickster* é a sombra que engana e que, amarrada ao sujeito unívoco da tradição ocidental, prolifera-se em múltiplos. O vampiro de Stoker rejeita a reprodução de sua imagem no espelho, a proliferação de Dráculas faz-se através da contaminação que ocorre na troca de fluidos sanguíneos entre vampiro e vítima. Em *Macunaíma*, não há contaminação pelo sangue, uma vez que as relações consanguíneas não importam num contexto de tradição não aristocrática. Mas Macunaíma troca um objeto remanescente da sabedoria de seu povo, a pedra que produz fogo, por uma fotografia no jornal, contaminado por uma modernidade que está meio "fora de lugar" em sua cultura.

Mesmo com relação estrita à linguagem, a linguagem de Macunaíma é híbrida no sentido bakhtiniano, ou faz uso de estratégias de apropriação, pois o escritor pós-colonial assume uma dupla postura interpretativa, com o olhar voltado para duas direções. Aschroft et al. destacam algumas estratégias de apropriação nos textos pós-coloniais tais como o glossário ou, pelo contrário, o uso de palavras não traduzidas, de uma interlíngua, da fusão sintática ou de mudança de código e transcrição vernácula.<sup>176</sup> Algumas dessas estratégias são claramente usadas por Mário de Andrade em *Macunaíma*: a "Carta pras Icamiabas" mistura termos do português formal do registro escrito com termos da linguagem coloquial "brasileira", às vezes criando divertidos trocadilhos, como por exemplo em "(...) já estamos em condições de citarmos no original latino muitas frases célebres dos filósofos e os *testículos* da Bíblia".<sup>177</sup> Em outros exemplos, justapõe claramente termos indígenas a termos do português, como é

<sup>176</sup> Cf. ASHCROFT, Bill et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, p. 59-77.

<sup>177</sup> ANDRADE, opus cit., p. 85.

o caso do início da carta, quando avisa às icamiabas que em São Paulo "(...) não sois conhecidas por "icamiabas", voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas; e de vós, se afirma, cavalgades ginetes beligeros e virdes da Hélade clássica (...)". Além da introdução de termos coloquiais, da linguagem indígena e também da africana<sup>178</sup>, Mário de Andrade registra construções sintáticas não pertinentes ao português escrito, como em "'orifício' era palavra que a gente escrevia mas porém nunca ninguém não falava "orifício" não".<sup>179</sup> Só nessa frase, observem-se o uso do sujeito indeterminado coloquial "a gente", o uso duplo de adversativas e da negativa quádrupla. Confirmando a preocupação com a afirmação da língua "brasileira", Mário de Andrade tinha, conforme registra Edith Pimentel Pinto,<sup>180</sup> um projeto de escrita de uma gramática, com resgistro da fonologia, léxico, sintaxe e estilística próprias à língua portuguesa do Brasil, tudo feito a partir de seus próprios textos.

Ainda com relação à narrativa, é importante destacar como ambas as histórias não se concluem com o "desaparecimento" do vampiro, em pó, ao por do sol, e do *trickster*, subindo ao céu para virar interrogação estelar, ao pino do dia. *Dracula* tem uma "Nota", escrita por Jonathan Harker, sete anos após o "desfecho" da história na Transilvânia; *Macunaíma* tem um epílogo, escrito pelo homem-narrador, herdeiro da voz do papagaio. Observem-se as semelhanças como também as diferenças das narrativas:

<sup>178</sup> Ver o glossário "Jamachi", de Diléa Zanotto Manfio, p. 436-463, na edição crítica de *Macunaíma*, 1988.

<sup>179</sup> ANDRADE, opus cit., p. 88.

<sup>180</sup> PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: Texto e Contexto*, 1990.

"In the summer of this year we made a journey to Transylvania, and went over the old ground which was, and is, to us so full of vivid and terrible memories. It was almost impossible to believe that the things which we had seen with our own eyes and heard with our own ears were living truths. Every trace of all that had been was blotted out. The castle stood as before, reared high above a waste of desolation".<sup>181</sup>

"Não havia mais ninguém lá. Dera tangolomângolo na tribo Tapanhumas e os filhos dela se acabaram de um em um. Não havia mais ninguém lá. Aqueles lugares aqueles campos furos puxadouros arrastadouros meios-barrancos, aqueles matos misteriosos, tudo era a solidão do deserto... Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera".<sup>182</sup>

Nenhum vestígio aparente, exceto pelo castelo, da história do vampiro, que, assim, continua suspensa pela dúvida ou incerteza de que tenha acontecido realmente. Do contexto primitivo do *trickster*, só resta um silêncio dormente à beira do rio: sua tribo fora dizimada. A história do vampiro desautoriza todas as suas provas escritas; a história do *trickster*, por ser narrada oralmente, jamais poderá ser ouvida, pois não restam mais contadores sobre a terra:

"I took the papers from the safe where they had been ever since our return so long ago. We were struck with the fact, that in all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document; nothing but a mass of type-writing (...). We could hardly ask any one, even did we wish to, to accept these as proofs of so wild a story".<sup>183</sup>

"Nenhum conhecido sobre a terra não sabia nem falar na fala da tribo nem contar aqueles casos tão pançudos. (...) Ninguém [exceto o herói e os irmãos] jamais não podia saber tanta história bonita e a fala da tribo acabada. Um silêncio imenso dormia à beira-rio do Uraricoera".<sup>184</sup>

---

<sup>181</sup> STOKER, opus cit., p. 444.

<sup>182</sup> ANDRADE, opus cit., p. 167.

<sup>183</sup> STOKER, opus cit., p. 444.

<sup>184</sup> ANDRADE, opus cit., p. 167.

Caberá ao filho de Mina (que lembremo-nos, pode ser também filho do vampiro), pela proximidade e convivência com a mãe (que, enquanto mulher, constituiu o fio condutor da narrativa) entender a história de Drácula. Cabe ao homem-narrador, através da voz do papagaio, cantar "na fala impura as frases e os casos de Macunaíma". No primeiro caso, parece prevalecer uma ordem burguesa com a sobreposição da figura da mãe à da mulher-narradora, embora permaneça a dúvida com relação à paternidade do filho. No segundo caso, a figura do homem-narrador, uma figura andrógina, de vampiro que se traveste em *trickster* (se aceitarmos a análise dos críticos que acreditam ter o autor se colocado enquanto narrador da rapsódia e dos críticos que elaboram a sua imagem enquanto vampiro), desenvolve uma estratégia de narrativa que funde vozes de tradições diferentes e, ao mesmo tempo, coloca essas vozes em camadas palimpsesticas uma sobre e – contra – a outra, de tal forma que uma desautoriza a outra.

O último ponto é a preocupação racial embutida na narrativa vampiresca do *Dracula*, geralmente pouco discutido quando se trata da narrativa *trickster*, em *Macunaíma*. Já vimos que o vampiro traduz a preocupação de um grupo anglo-saxônico, os ingleses vitorianos, com o Leste Europeu, representação de um vórtice de diversas raças, bem como com o judeu os quais, no imaginário e desejo reprimido do império inglês decadente, o ameaçavam com a invasão e o extermínio. No Brasil, o *trickster* de Mário de Andrade, diferentemente do antropófago, de Oswald de Andrade, aborda a questão da herança cultural brasileira como um legado colonial complexo e instável de mistura racial.

Macunaíma nasce, filho de uma índia da tribo Tapanhumas, "preto retinto e filho do medo da noite". Rei Nagô é quem avisa, num discurso de uma pajelança, "que o herói era muito inteligente". Ao perder a pedra mágica que lhe foi doada pela rainha das icamiabas, é o Negrinho do Pastoreio, para quem rezava diariamente, quem manda o uirapuru lhe contar que a pedra fora vendida ao regatão peruano, Venceslau Pietro Pietra, "de origem francamente florentina",<sup>185</sup> que enriquecera e era fazendeiro na cidade de São Paulo. O herói, que nasce preto numa tribo de índios do interior pobre do Brasil, perde seu suposto tesouro para o filho de estrangeiro, que de posse deste, vive e participa do desenvolvimento da metrópole industrializada de São Paulo. Macunaíma decide ir a São Paulo para recuperar a pedra mágica.

Para viajar a São Paulo, entretanto, é necessária uma transformação do herói. Este, "de uma feita", se banha na água encantada de uma cova no meio do rio e fica "branco louro e de olhos azuizinhos," que "ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas".<sup>186</sup> Como o herói gasta quase toda a água da cova, o irmão Jiguê só consegue a cor de bronze novo e Maanape a cor vermelha, apenas para as palmas das mãos e pés. Else Vieira interpreta a cena da transformação dos três corpos nus dos irmãos, um louro, um vermelho, outro preto, como reversão irônica do discurso racista do colonizador, com a representação

---

<sup>185</sup> As citações e referências ao texto de Mário de Andrade encontram-se, pela ordem, às p. 5, 8, 34-35 e 74.

<sup>186</sup> ANDRADE, opus cit., p. 37.



triumfante de três possibilidades raciais em harmonia, e tradução reversa da imutabilidade da história da colonização.<sup>187</sup>

Entretanto, o próprio herói desestabiliza qualquer possibilidade de harmonia racial como resposta à univocidade do branco europeu; ao contrário, à maneira do *trickster*/parasita ele extravasa sua condição de contaminado pela ideologia do colonizador, num consolo aos irmãos que traduz a ambigüidade e a diferença, não mais em relação ao europeu, mas em relação ao próprio Brasil. Estas são as palavras de consolo de Macunaíma a Jiguê: "– Olhe, mano Jiguê, branco você ficou não, porém pretume foi-se e *antes fanhoso que sem nariz*"; e a Maanape: "– Não se avexe, mano Maanape, não se avexe não, *mais sofreu nosso tio Judas!*" (ênfase minha).<sup>188</sup> Mais tarde, na celebração do dia do Cruzeiro, refere-se ao discursador que dá as explicações sobre as estrelas do Brasil numa língua que não é a brasileira falada, de acordo com uma história muito pouco brasileira como "um mulato da maior mulataria".<sup>189</sup>

Se, nas manifestações acima, Macunaíma aceita a ideologia de exclusão do negro, ao procurar um ritual da cultura africana, a macumba, para se vingar do gigante, ele estará contribuindo para a inclusão deste elemento na cultura brasileira, num jogo de inclusão e exclusão bem à maneira do *trickster*/curinga. Há um capítulo inteiro sobre a macumba, em que se introduzem uma série de nomes de divindades africanas<sup>190</sup>

<sup>187</sup> VIEIRA, Else R. P. "Nudity Versus Royal Robe: Signs in Rotation From (In)Culture to (In)Translation in Latin America", p. 6-7.

<sup>188</sup> ANDRADE, opus cit., p. 37.

<sup>189</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>190</sup> Diléa Zanotto Manfio registra, em seu "Jamachi", dezoito nomes, de origem africana, de entidades e outros do ritual, usados por Mário de Andrade, no capítulo VII "Macumba", além de três outros termos, também originários da África, usados nos capítulos I, V, XVI.

e, onde, apropriadamente, Exu encarna-se no corpo de uma "polaca" para levar a surra encomendada por Macunaíma para o gigante. Ao final, o herói, para se vingar dos irmãos que não trabalhavam mais para sustentar sua ociosidade, transforma Jiguê, o vermelho, em sombra. A sombra de Jiguê, faminta, devora Maanape, o preto e, antes de virar a segunda cabeça do Pai do Urubu, fica amarrada a Macunaíma numa trajetória pelo nordeste em que cruzam com as sombras de Zumbi e Jorge Velho, ainda discutindo suas diferenças.

Gilda Mello e Souza destaca, em seu estudo, a dualidade da narrativa em *Macunaíma*, na qual o herói oscila num jogo satírico entre o modelo europeu e a afirmação do diferença nacional. Mais ainda, a autora vê na paródia aos contos europeus de transformação, herdados pela cultura brasileira – por exemplo a transformação de Macunaíma, índio negro, em príncipe louro de olhos azuis, a preferência de Macunaíma pela princesa chique ao invés de Iriqui, a nativa – também uma representação da incapacidade brasileira em se afirmar perante o modelo racial europeu.

Ao identificar o caráter parasitário de composição do romance, tanto em relação a lendas nacionais quanto em relação à narrativa do conto europeu, Gilda Mello e Souza faz uma leitura de *Macunaíma* diferente da interpretação usual da obra como antropofágica. Sua interpretação resgata a ênfase do próprio Mário de Andrade na instabilidade e ambivalência de sua obra.<sup>191</sup> O que se faz aqui, além de concordar com as considerações da autora, é acrescentar que o *trickster*, figura mítica que, como o vampiro na cultura européia, responde a preocupações inerentes a condições

---

<sup>191</sup> MELLO E SOUZA, Gilda, opus cit., p. 97.

específicas da cultura, vem suplementar a figura do antropófago, na medida em que, ao mesmo tempo que questiona, revela questões subliminares da cultura.

Parafraseando Bhabha, em sua análise do personagem Gibreel Farishta, dos *Versos Satânicos*, pode-se dizer que o *trickster*, em *Macunaíma*, abre um espaço para a presença migratória do negro, presença que não evoca uma mistura harmônica de culturas mas inscreve a narrativa da diferença cultural. Isso impede, inevitavelmente, o olhar narcisístico da história nacional.<sup>192</sup> E o lugar desta diferença é "(...) uma pressão e uma presença que age constantemente, embora desigualmente, ao longo de uma fronteira inteira de autorização (...)".<sup>193</sup> Exatamente como o parasita, o híbrido *trickster* "(...) intervem no exercício da autoridade não só para indicar a impossibilidade de sua identidade mas para representar a imprevisibilidade de sua presença".<sup>194</sup> Daí serem tantas as transformações de Macunaíma, em príncipe, em branco, em francesa (reforçando o caráter andrógino do *trickster*) e, finalmente, em constelação estelar.

O argumento de Gilda Mello e Souza, aqui elaborado, encontra ecos na crítica feita por Roberto Schwarz, em 1988, à antropofagia:

"(...) Oswald de Andrade propunha uma postura cultural irreverente (...) metaforizada na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora. A distância no tempo torna visível a parte de ingenuidade e também ufanismo nestas propostas (...) Como não notar que o sujeito da Antropofagia – semelhante, neste ponto, ao nacionalismo – é o brasileiro em geral, sem especificação de classe?"<sup>195</sup>

<sup>192</sup> BHABHA, Homi. "Dissemination ...", p. 168.

<sup>193</sup> BHABHA, Homi. "Signs Taken for Wonders ...", p. 109.

<sup>194</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>195</sup> SCHWARZ, Roberto. "Nacional por Subtração", p. 38.

Esse "brasileiro em geral", de cuja falta de especificação de classes Schwarz ressentese e cuja omissão de uma reflexão sobre raça questionamos, não é outro senão o velho sujeito supostamente universal do ocidente colonizador. As assertivas de Schwarz, contudo, antecipam a análise de Niranjana da "política de culpa," já referida anteriormente.

O estudo de Eneida de Souza, do discurso de *Macunaíma*, é relevante para este trabalho, embora a autora também faça uma interpretação da obra como antropofágica. Sua análise da linguagem da rapsódia reforça as demais ao enfatizar o caráter parasítico e suplementar da escritura de Mário de Andrade. Para a autora, a escrita em *Macunaíma* "(...) embaralha o princípio de unidade e privilegia o resquício de oralidade ainda existente".<sup>196</sup> Para confirmar a natureza da escrita como suplemento em *Macunaíma*, Eneida de Souza enfatiza que esta escrita, como ato de apropriação, é distinta da oralidade sem, no entanto, sufocá-la: inscreve-se sob a marca do roubo mas, paradoxalmente, desveste-se de qualquer vestígio de propriedade.

Descrevendo o processo da narrativa-rapsódia como o "embaralhar" da escrita, tomada como unidade oposta aos fragmentos da oralidade, a autora destaca que as personagens emergem da linguagem mágica do romance. A metáfora da escrita enquanto jogo, com personagens criadas a partir do embaralhar das cartas, remete-nos à leitura de *Macunaíma* como curinga (*jester* ou parasita), emergindo como o que é descartado mas mantido, o que é excluído e, ao mesmo tempo, mantido, no jogo instável de identidade pós-colonial.

---

<sup>196</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *A Pedra Mágica do Discurso: Jogo e Linguagem em Macunaíma*, p. 124.

É Eneida de Souza também que, ao examinar a correspondência de Mário de Andrade para os escritores mineiros, durante o período de 1940-1945, propõe-se a analisar o seu auto-retrato enquanto escritor, pesquisador e homem público. Uma das imagens que compõem esse retrato é a imagem do Drácula, "nascendo da acusação alheia de ser seu papel junto aos jovens semelhante ao (...) daquele que se nutre do sangue dos outros,"<sup>197</sup> e adequando-se com maestria a este estudo. A acusação referida, não aceita por Mário de Andrade, está também expressa em carta a Fernando Sabino: "você se esquece que tem gente suficientemente vil, pra publicar e assinar que eu sou Drácula me alimentando com o sangue dos moços? (...) E, deixe eu ter a coragem horrorosa de afirmar: Nada prova, nada prova que eu não seja um Drácula!"<sup>198</sup>

Essa imagem, que desgosta Mário de Andrade, é transformada por Eneida de Souza, usando como parâmetro os princípios estéticos do Modernismo. O comportamento de Mário de Andrade, de relação com os moços, é visto por Eneida de Souza como símbolo da transformação dos princípios estéticos do Modernismo em princípios vitais. A renovação que o Mário dos últimos anos busca se metaforiza em seu gesto vampiresco de roubo e plágio de textos do passado (a referência aqui é à acusação de Raimundo de Moraes de que *Macunaíma* era cópia das lendas de K. Grünberg): o contato vampiresco com os textos do passado se expande, no presente, na troca de experiências entre as gerações.<sup>199</sup> A transformação que Eneida de Souza promove na imagem unilateral do vampirismo se dá num crescendo de expressões,

<sup>197</sup> SOUZA, Eneida Maria de. "Autoficções de Mário", p. 122.

<sup>198</sup> ANDRADE, Mário de. *Cartas a um Jovem Escritor/ de Mário de Andrade a Fernando Sabino*, p. 128.

<sup>199</sup> SOUZA, Eneida Maria de. "Autoficções de Mário", cf. p. 123-124.

variando do "nutrir-se do sangue dos moços" para o "alimentar-se do convívio com a geração mais nova", cuja palavra "con-vívio" já altera a noção de unilateralidade, para culminar com "troca de experiências entre as gerações", cuja palavra "troca" por si só poderia anular a preocupação de Mário de Andrade com a impossibilidade de provar que não é o Drácula. Afinal, é possível não participar de uma economia parasitária, tanto no âmbito da escrita como no âmbito das relações vitais?

Eneida de Souza interpreta o embranquecimento do herói como paródia da cena ambivalente de colonização e catequese, cujo objetivo primordial era "tornar branco" o interior dos índios: "A metamorfose de Macunaíma em branco (por fora) ilustra a caricatura do projeto colonizador, em que o trânsito vadio do herói, nos espaços lingüísticos e culturais do índio e do branco, traz a marca de sua contradição".<sup>200</sup> Uma leitura complementar à de Eneida de Souza é a análise de Else Vieira, do embranquecimento de Macunaíma. Vieira interpreta esse embranquecimento como uma contestação e uma reversão do discurso da colonização, como uma sátira ao racismo que constitui o fundamento do sistema colonial de desigualdade e dominação.<sup>201</sup>

Essas leituras parecem sugerir que Mário de Andrade, à maneira de Oswald, também teria proposto o apagamento de parte da história da colonização e estaria sugerindo o retorno ao estágio primitivo e idealizado do país, no qual seus únicos habitantes seriam os "bárbaros" de Montaigne. O que se propõe aqui, com uma

---

<sup>200</sup> SOUZA, Eneida Maria de. *A Pedra Mágica do Discurso* ..., p. 77.

<sup>201</sup> Cf. VIEIRA, Else R. P. "Nudity Versus Royal Robe: Signs in Rotation from (In)Culture to (In)Translation in Latin America", p. 5-6.

interpretação do *trickster* como versão do vampiro, não antropofágica, é que o embranquecimento do índio negro é, de fato, uma sátira; contudo, trata-se de uma sátira à "devoração" eficiente, pela elite brasileira, da ideologia colonial de embranquecimento, que leva ao pé da letra a estranha identificação entre "hospedeiros" e "hóspedes". O antropófago devora os pedaços do outro, transformando o que há de melhor destes numa identidade própria, regenerativa. Nesse sentido, há uma aproximação da antropofagia com o produto da criação de Frankenstein: a partir de pedaços, forma-se o todo monstruoso – o antropófago ou a "criatura" que se opõe ou se rebela contra o criador. O vampiro, por sua vez, não se fará a partir dos pedaços do outro mas do seu fluido vital, o sangue, que é contaminado, reproduzindo-o de forma a confundir uma identidade idealmente estabelecida entre o mesmo e o outro. O *trickster* aparece sob vários difarces: é o índio, é o africano, é o branco europeu, é uma francesa e, acrescentando às palavras de Eneida de Souza, ele tem trânsito vadio nos espaços lingüísticos do índio, do branco e do negro também, num emaranhado de diferenças que, em última instância, representam a instabilidade e a imprevisibilidade da identidade pós-colonial.

Talvez por sua condição de "miscigenado," Mário de Andrade tenha sido capaz de antecipar aquela condição pós-colonial que demanda um conceito disruptivo de história, necessário para se formular uma representação das múltiplas identidades discrepantes do "sujeito" pós-colonial. O espaço de enunciação que Mário de Andrade abre ao romper o conceito de história do discurso colonial, deixando que se infiltrem nessa história a cultura negra, além de contribuir para uma representação mais

complexa do sujeito pós-colonial brasileiro, revela a ambivalência daquele discurso; mais ainda, revela a ironia do legado que este deixou para a cultura brasileira.

Macunaíma tem de vestir a pele de um branco europeu, ou submeter-se a um mascaramento (numa versão de "pele negra, máscaras brancas"), ou, dentro da concepção de infiltração, ele tem de "passar" por branco para entrar no mundo brasileiro de civilização ocidental. O processo de embranquecimento é disruptivo, ou contagioso. Ele o leva até aquela fronteira translúcida e fantasmática entre hospedeiro e hóspede onde não é possível mais pleitear a identidade de um ou de outro. O corpo do herói, "nem branco, nem tanto," representa o efeito estranho de divisão e duplicação do olhar colonial; efeito que macaqueia a autoridade colonial, ameaçando-a.

A figura do *trickster*, em *Macunaíma*, repete e multiplica máquinas, ou seja, idéias modernas de progresso num lugar de cultura e discurso totalmente diferentes, numa antecipação das "idéias fora do lugar". Seu próprio discurso emerge, assim, de "uma fenda ou cesura temporal efetuada no mito continuista e progressivista do homem."<sup>202</sup> Antes de deixar a terra, Macunaíma inscreve as palavras do jaboti, personagem de outras histórias do autor, na pedra ("não vim ao mundo para ser pedra"). Esse ato narrativo parece constituir-se no que Bhabha chama de "pseudo-petrificação" do nativo: a inscrição da linguagem oral do jaboti na pedra pode ser interpretada como o retorno, através da repetição, do conhecimento desautorizado pelo discurso colonial, com o fim de promover a instabilidade e a incerteza da autoridade, ou como escreve Bhabha: "O nativo, pego nas correntes do comando colonialista, atinge uma 'pseudo-

---

<sup>202</sup> BHABHA, Homi. "‘Race’, time and the revision of modernity", p. 237.



petrificação' que o incita e excita tornando, assim, a fronteira entre colonizador-nativo numa fronteira de ansiedade e ambivalência".<sup>203</sup>

Mário de Andrade parece ter sido um dos primeiros escritores a engajar-se na invenção de uma identidade brasileira não estereotipada ou fetichizada. Esta simultaneamente exclui e inclui outros elementos da história colonial. O autor faz isto através de uma versão carnavalizada do vampiro ocidental, o *trickster*, que, mais que buscar soluções para a condição pós-colonial brasileira, representa o objeto errático e performativo do desejo colonial, até o final, quando não morre, mas voa para o céu para transformar-se em interrogação estelar.

Temos nos referido à monstrosidade como tecnologia de narrativa e às narrativas monstruosas de Oswald e de Mário de Andrade como pós-coloniais no sentido de que criam monstros para reagir ao recorte humanístico-essencialista do pensamento europeu sobre o americano. Temos afirmado que os dois autores usam estratégias discursivas distintas. O estudo de Lynn Mário T. Menezes de Souza sobre o discurso crítico-literário pós-colonial como suplemento será útil para esclarecermos em que medida se distinguem as formulações de Oswald e de Mário.

Menezes de Souza parte do tropo do duplo movimento da economia do suplemento para esclarecer aspectos do discurso pós-colonial e suas estratégias contradiscursivas. Tendo em vista a violência implícita na economia do suplemento, a violência da colonização e a descolonização como estratégia de inversão violenta defendida por Fanon, Menezes de Souza assinala que as estratégias contradiscursivas

---

<sup>203</sup> BHABHA, Homi. "Signs Taken for Wonders...", p. 116.

talvez possam ser entendidas em termos de uma guerra. O autor usa os termos de Gramsci "guerra de manobra" e "guerra de posição", sugeridos por Chatterjee, identificando uma terceira estratégia contradiscursiva, a qual denomina de "guerra de dupla agenda".

As duas primeiras interessam-nos de perto. A "guerra de manobra" seria a "estratégia de ataque frontal em larga escala, concentrada e contundente contra o inimigo"<sup>204</sup> que transpomos para o discurso ficcional que constrói o antropófago: trata-se da "inversão do mecanismo discursivo da alegoria maniqueísta, que passa a produzir estereótipos do colonizador e imagens autênticas do colonizado (...)".<sup>205</sup> Essa estratégia é literalmente confirmada na definição de antropofagia da *Revista de Antropofagia*, definição que parece ser elaborada ainda a partir de oposições binárias:

"(...) a antropofagia é a revolta da sinceridade recalcada durante quatrocentos anos. A reação da paisagem contra o tempo. Do nativo contra o importado. Do ingênuo contra o artificioso. Da claridade natural contra a sombra da filosofia. Da terra (que é nossa), contra a estranha (de outros) ou o infinito (sem dono). Da sensação espontânea contra a moral, a disciplina, o sistema. Da inferioridade do mestiço que trabalha, contra a superioridade do ariano corroído pelo vício e pela moleza das decadências."<sup>206</sup>

A "guerra de posição" seria a estratégia de "atuar em vários fronts, minando o terreno do inimigo, cavando trincheiras para melhor aniquilá-lo",<sup>207</sup> a qual é identificada por Menezes de Souza com o discurso de Bhabha. Transpomos essa

<sup>204</sup> MENEZES de SOUZA, Lynn Mário T. "O rato que ruge: o discurso crítico-literário pós-colonial como suplemento", p. 62.

<sup>205</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>206</sup> *Revista de Antropofagia*, apud. BROOKSHAW, opus cit., p. 84.

<sup>207</sup> MENEZES de SOUZA, opus cit., p. 62.

estratégia para a narrativa *trickster*, que reconhece a ambivalência do estereótipo como *fetichê*, o qual conduz a uma noção de "alteridade que não se opõe binariamente ao sujeito colonizador mas que (...) é vista como uma "sombra amarrada" do sujeito, sendo que ambos se constituem dialogicamente."<sup>208</sup> Essas duas estratégias contradiscursivas, vistas sob a perspectiva de uma guerra, trabalham com a alteridade de forma semelhante àquela com a qual o fantástico trabalha com os temas do Eu e do não-Eu e à forma identificada por Greenblatt nas estratégias discursivas para lidar com o maravilhamento.

### 3.5. O RETORNO DOS VAMPIROS

Depois do movimento modernista, os monstros aparecem esporadicamente na literatura brasileira, no meu entender, sem o papel de representação da cultura. Os motivos monstruosos podem ser vislumbrados nos zumbis das histórias contadas pelas amas pretas no casarão do engenho, em *Menino de Engenho*, romance regionalista de José Lins do Rego (1932). Pode também subjazer ao lobisomem, de *O Coronel e o Lobisomem*, de José Cândido de Carvalho (1964). Seu narrador de primeira pessoa, o Coronel Ponciano "representa uma estrutura agrária sem saída na sua organização arcaica",<sup>209</sup> sendo por conseguinte uma representação para a sua decadência, segundo Cavalcanti Proença. O Coronel relata histórias de lobisomem acontecidas no meio das fazendas de açúcar; ele próprio tem a impressão de estar transformando-se em

<sup>208</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>209</sup> PROENÇA, M. Cavalcanti, em CARVALHO, José Cândido de. *O Coronel e o Lobisomen*, p. xv.

lobisomem, pela sua condição de isolamento e distanciamento num contexto agrário decadente. Essas manifestações esporádicas de zumbis e lobisomem levam-nos a concordar com Nina Auerbach: os fantasmas, lobisomens e outros monstros manufaturados são relativamente imutáveis, sem o poder de mutabilidade dos vampiros, que renascem em determinada cultura porque dela sugam o fluido vital.

Os vampiros retornam, principalmente, numa coletânea de contos de Dalton Trevisan,<sup>210</sup> publicada em 1965. Na análise de Leopoldo Comitti, dentro de uma perspectiva de literatura e identidade cultural, a obra apresenta o vampirismo como um "(...) ato de sugar, que tem seu correspondente literário na prática intertextual".<sup>211</sup> Comitti também observa que, na obra de Trevisan, o erotismo do vampiro é fator tão predominante sobre todos os outros estereótipos da literatura de terror que pode ser tomado como único por leitores mais desavisados (p. 170). Parece ser esta uma referência à leitura de Berta Waldman que escreve, com relação à passagem do vampiro, da Transilvânia a Curitiba "(...) o Vampiro perde a capa ou ganha um número ímpar de asas. Já não pode voar. (...) Não é o malandro, nem mesmo na sua versão mais moderna (...). É o cafajeste".<sup>212</sup> Cafajeste ou não, se Trevisan procura "a sua Curitiba perdida" em seus textos, apresentando o vampirismo como modelo de escritura, conforme analisa Comitti, o que temos procurado aqui é uma versão de vampiro, que pretenda uma representação da equivocidade da cultura, de forma que possamos apontar, pelo menos, algumas das "posições" da respectiva cultura. E o vampiro de

<sup>210</sup> TREVISAN, Dalton. *O Vampiro de Curitiba*, 1965.

<sup>211</sup> COMITTI, Leopoldo. *O Trapézio e a Vertigem: Literatura, Utopia e Identidade Cultural*, p. 175.

<sup>212</sup> WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao Cafajeste: Uma Leitura da Obra de Dalton Trevisan*, p. 128.

Trevisan parece estar muito ligado à questão específica da impossibilidade de identidade estável para os filhos de colonos estrangeiros.

Os vampiros ressurgem também na poesia concreta de Augusto de Campos,<sup>213</sup> em coletânea intitulada *Despoesia*. Numa abordagem rápida de um de seus "expoemas", pode-se destacar que "vivos e vampiros" são colocados num mesmo plano, em condições de igualdade em sua tarefa de sugar a vida. A própria vida, numa mesma linha de aproximação entre vivos e vampiros, é considerada um "vírus" que sangra poetas e papairos. Sem entrar numa análise detalhada do aspecto visual (significante máximo na poesia concreta, especialmente, no caso desse "expoema" que traz uma forma gráfica específica, com uma pauta de música inserida, por certo, propositadamente), já se pode destacar a idéia de parasitismo em textos e autores, vivos ou no limiar vida/morte e a noção de contaminação de escritores e escrituras, idéias que são o fundamento deste estudo:

---

<sup>213</sup> CAMPOS, Augusto de. "Vivos e Vampiros", p. 20/21. Poema reproduzido à p. 190.

VIVENTES E VAMPYROS

A SUG AR

ATE' O ULTIMO SUSPIRO

Io pur re - spi - ro, io pur re - spi - ro  
 Io pur re - spi - ro, re - spi - ro  
 Io pur re - spi - ro, re - spi - ro  
 Io pur re - spi - ro, re - spi - ro  
 Io pur re - spi - ro

A VIDA VIRUS

A LANGR AR

POETA E PAPPYROS

Cristovão Tezza insere em romance de 1986, *Ensaio da Paixão*, uma personagem vampiro. Em meio a um grupo de estudantes, atores, escritores e visitantes que se deslocam para a ilha todo ano, durante o período da ditadura militar, para encenar a paixão de Cristo, está Maurício Fontes, jovem burguês, comerciante bem sucedido, que destoa da maioria dos participantes usuais daquela celebração. Apesar de estar "eminente prediposto a toda espécie de ordem, desde a célula familiar até a estrutura mais ampla da sociedade",<sup>214</sup> conforme nos informa o narrador de terceira pessoa, Maurício é dado a um belo pescoço de mulher. Várias mulheres na ilha se rendem a ele num misto de atração e repulsão. O vampiro é particularmente o desenvolvimentista do Brasil dos anos setenta, a sugar o sangue das mulheres ditas emancipadas sexualmente. Quando um grupo de oficiais da polícia, numa operação de "limpeza", prende todos os participantes do ensaio como revolucionários e maconheiros perigosos, o único a ser tratado diferenciadamente é o vampiro: vampirismo é, pois, além de exploração econômica e sexual, cumplicidade com o sistema ditatorial.

*Os Vampiros*, conto de Guiomar de Grammont,<sup>215</sup> apresenta vampiros que são "obsoletos professores universitários" cujos sintomas vampirescos principais são a dúvida até a total perda dos sentidos, as perturbações psicológicas marcadas por um sentimento de superioridade, a incapacidade de elaborar qualquer raciocínio próprio, original, levando à repetição compulsiva e sistemática de teorias já existentes e, finalmente, a sede daquilo que lhes falta: "vida, sentimentos, um saber palpável." O último sintoma indica a sua transformação inevitável em mortos-vivos, levando-os a

---

<sup>214</sup> TEZZA, Cristovão. *Ensaio da Paixão*, p. 140.

<sup>215</sup> GRAMMONT, Guiomar de. "Os Vampiros", 1994.

alimentar-se da vitalidade dos jovens alunos, sequiosos dos prazeres intelectuais e da carne, e a contaminá-los, transformando-os em outros vampiros.

Os vampiros de Grammont agem em plena luz do dia, nas cantinas da universidade. Um deles, a vampira que narra, sem muita certeza, a sua história e a de outro amigo vampiro, só tem a sensação de estar próxima da vida quando parte para uma aventura de sexo primitivo e violento com um rapaz mulato, de classe social e econômica inferior à sua, após acompanhá-lo para uma "rinha de galos", marcada por sangue, gritos, esporas e unhas enterradas. Deixa, entretanto, escapar a possibilidade de vida, ao despedir-se dele, pelo vidro da janela do ônibus, do qual vê, pela última vez, a projeção da sua imagem de vida. Grammont parece privilegiar as noções de corrupção e contaminação entrelaçadas ao tecido vampiresco. A autora sugere na representação da personagem do mulato a questão racial: a figura do mulato, cultural e socialmente inferior, também estereotipada enquanto sexualmente primitivo, contrapõe-se à imagem de uma elite universitária (provavelmente branca) de vampiros. Grammont apresenta-nos pois o vampirismo às avessas: o branco, em seu conto, não teme o vampiro como invasor racial; ao contrário, o branco é o vampiro, o morto-vivo que almeja a mistura racial – entendida como um retorno ao primitivismo – como única possibilidade de vida. A maneira como se expressa a personagem vampira a respeito da última imagem do negro como possibilidade de vida, "É *in vitro* a imagem que guardo da experiência em que estive mais próxima da vida",<sup>216</sup> remete-nos a Fanon: "Depois de muita relutância, os cientistas admitiram que o Negro era um ser humano; *in vivo* e *in vitro* o

---

<sup>216</sup> Ibidem, p. 36.



Negro provou-se análogo ao branco: a mesma morfologia, a mesma histologia."<sup>217</sup> No caso de Grammont, *in vitro* o negro marca, ainda que utopicamente, a sua superioridade aos vampiros brancos.

Os exemplos de vampiros na literatura contemporânea brasileira foram brevemente abordados com o objetivo de mostrar que há uma descontinuidade na tessitura do fio iniciada na década de vinte por Mário de Andrade, cada autor rompendo essa tessitura com a sua marca e fazendo ressurgir vampiros próprios à sua época, sendo aquela retomada, de certa forma, por Grammont na medida em que esta resgata e reverte o racismo inerente ao vampirismo. Uma transformação clara nos vampiros brasileiros contemporâneos é a não preocupação de se travestirem em *tricksters* e de fazerem o vampirismo representar questões bastante específicas: o erotismo exacerbado e a identidade instável do imigrante estrangeiro, a contaminação de viventes e vampiros que se projeta para os papiros, e a contaminação da instituição intelectual decadente, predominantemente branca, que aspira ao contato com pessoas de nível social (ou seria "racial"?) diferente como forma de revigoração de sua força vital.

O vampiro é também construção da narrativa tradutória dos anos setenta, especificamente da teoria de tradução de Haroldo de Campos. Nessa narrativa, o vampiro, ao lado do antropófago, parece representar a filosofia de devoração oswaldiana no terreno da tradução. Será o objeto de análise do próximo capítulo, em que estaremos também examinando o status da teoria de tradução de Haroldo de Campos enquanto pós-colonial.

---

<sup>217</sup> FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*, p. 119.

**IV. OS MONSTROS NA NARRATIVA  
TRADUTÓRIA BRASILEIRA**

#### 4.1. INTRODUÇÃO

Ao final dos anos setenta, o vampiro penetra num terreno que não é mais o próprio discurso ficcional mas os ensaios e prefácios sobre a tradução, tentando o disfarce do antropófago. Aparece na metalinguagem tradutória da vanguarda concretista, especificamente no posfácio de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, de Haroldo de Campos. Para que possamos propor uma leitura para esta construção discursiva, dentro da perspectiva de análise aqui desenvolvida, faz-se necessária uma análise da teoria de tradução de Haroldo, com referências a Augusto de Campos e outros autores que compartilham com eles os mesmos preceitos teóricos e participam como co-autores de traduções.

A metáfora do vampiro como parasita (num sentido unívoco) é largamente usada no discurso não ficcional do século dezoito; vários exemplos são comentados por Milan V. Dimic, entre eles o artigo "Political Vampires", publicado pela *The Gentleman's Magazine*, de Londres, em maio de 1732; o texto "Vampire", de Voltaire, publicado em *Questions sur l'Encyclopédie*, Tomo Nove, 1772, e acrescentado, mais tarde, ao *Dictionnaire philosophique*.<sup>1</sup> Se nesses discursos a relação parasítica é interpretada como unilateral, em Marx, conforme já discutido, ela assume a feição de

---

<sup>1</sup> Cf. DIMIC, Milan V. "Vampiromania in the Eighteenth Century: The Other Side of Enlightenment", p. 7-8.

estranha reprodução do Outro pelo Mesmo. É importante este parênteses com o discurso racionalista do século dezoito para avaliarmos a transformação pela qual passam as noções de vampirismo e parasitismo até chegarem ao discurso específico sobre a teoria de tradução da vanguarda concretista brasileira.

Nesse discurso tradutório, o vampiro ressuscita em texto de Haroldo de Campos como metáfora para a sua prática de tradução como re-escrita. Mas está presente também em ensaio de Suzanne J. Levine, tradutora americana de autores latino-americanos, sobre a tradução de Cabrera Infante, cuja prática de escritura também é metaforizada por Levine como vampiresca. Abordarei o ensaio de Levine antes de analisar detalhadamente a teoria de Haroldo; interessa-me registrar suas impressões e idéias enquanto tradutora de autores pós-coloniais latino-americanos, cuja escrita híbrida suscita as noções de parasitismo e vampirismo da forma como são tratadas neste estudo.

#### 4.2. A TRADUÇÃO DA LITERATURA LATINO-AMERICANA COMO VAMPIRIZAÇÃO

Levine diz a respeito da sua tradução de *Três Tristes Tigres*, de Cabrera Infante: "Como tradutora (...), fui a aprendiz do Conte Drácula Infante, pronta a trilhar sua temível Transilvânia, a segui-lo infielmente (...) naquela dimensão dos Mortos Vivos, o mundo da escrita".<sup>2</sup> Anteriormente, a autora já havia registrado suas impressões sobre Cabrera Infante, como um "subversivo da linguagem (...), [para

---

<sup>2</sup> LEVINE, Suzanne Jill. "Translation as (Sub)Version: On Translating Infante's Inferno", p. 76.

quem] nenhum nome é sagrado (...) [para quem] a palavra perdeu seu valor logocêntrico (...)"<sup>3</sup>

Cabrera Infante, como escritor, é um vampiro que não respeita o mundo sagrado da fala, a linguagem viva, que bebe do seu sangue para destruí-la, mas não totalmente, pois logo a seguir dá-lhe "vida eterna", na condição de morta viva, de linguagem escrita. Essa linguagem, errática, está fadada a perambular no limiar entre a vida e a morte, entre presença e ausência, até contaminar e transformar outro em vampiro, ou vampira, como é o caso de Levine.

Como tradutora, esta é seduzida pela condição de vida após morte do texto escrito. Torna-se aprendiz de, e deixa-se contaminar pelo Infante Drácula, indo trilhar a sua Transilvânia, para trazer seu texto a uma estranha forma de sobrevivência. Contudo, não o faz servilmente. Como Cabrera Infante, profana a sua floresta de signos, pois ela também tem de ser subversiva, em sua tarefa de transitar no limite entre vida e morte. A imagem do vampiro, escritor ou tradutor, de Levine, traduz a angústia própria às situações limítrofes de destruição para recriação; representa, entretanto, uma postura que chamarei de "conciliação" da autora entre os projetos de escrita e tradução. Essa postura evoca aquele sentido de alteridade em que não é possível mais trabalhar com as oposições mesmo versus outro, original versus tradução, cujos resultados são a alienação entre os pólos.

Comentando o conteúdo e o título de seu livro *The Subversive Scribe* (O escriba subversivo), explica que o objetivo deste "(...) é sacudir o leitor de uma visão

<sup>3</sup> LEVINE, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*, p. xi.

confortável (ou desconfortável) das traduções como secundárias, como sombras tênues de originais primários, vívidos, mas perdidos".<sup>4</sup> A postura de Levine é aqui interpretada como conciliadora: a autora demonstra uma preocupação com o que acontece no domínio da escritura em geral, sem estabelecer diferenças entre o texto traduzido e o texto do qual se traduz:

"Originais e traduções, atos de comunicação, fracassam e são bem sucedidos, preenchem e subvertem o impulso da comunicação. A palavra aspira a ser a mesma, a ser tão completa quanto seu objeto (seja ele outra palavra ou uma realidade primeva), mas é sempre, num grau maior ou menor, um fragmento, uma aproximação".<sup>5</sup>

Em outras palavras, originais e traduções contêm uma fissura interna, como a fissura que existe nas palavras "hospedeiro", "hóspede" e "parasita": ambos ao mesmo tempo destroem e constroem e são também destruídos e construídos, no movimento parasítico da escritura. É por isso mesmo que Levine não fala em reproduzir nem a forma nem o "espírito" do texto original. A propósito, a autora escreve:

"(...) tenho observado uma relação simbiótica se não parasítica entre a tradução e a composição original. (...) Algo é destruído – a forma do original – mas o significado é reproduzido através de uma outra forma. Uma tradução, sob esta luz, transforma-se na continuação do original, que sempre já altera a realidade que pretende re-criar".<sup>6</sup>

Observem-se, por exemplo, as justificativas dadas por Levine para as "transgressões" que ela opera, à maneira do próprio Cabrera Infante, na tradução de *Vista del amanecer en el trópico*, texto originalmente reescrito pelo autor, a partir de

---

<sup>4</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 7-8.

*The Green Hills of Africa*, de Ernest Hemingway. Outro exemplo é a explicação que Levine dá para a tradução do título de *La habana* para *Infante's Inferno*: a autora justifica esta tradução pelo efeito da aliteração, pela metáfora do inferno para Havana, pela cômica auto-referência de reprovação a um Infante morto, além da paródia à *Pavane pour une infante défunte*, de Ravel.<sup>7</sup>

#### 4.3. PRELIMINARES À TEORIA BRASILEIRA MONSTRUOSA DE TRADUÇÃO

Antes de analisar o vampiro na metalinguagem de Haroldo de Campos, que será tomado, neste estudo, como ponto chave para discussão da teoria de tradução do autor, faz-se necessário examinar a(s) imagem(ns) que Haroldo usá para tentar elucidar o processo da tradução e o conceito teórico subjacente a ela(s). Com isso, tentaremos traçar uma trajetória de seu projeto tradutório e o papel do vampiro dentro deste projeto.

Os irmãos Campos são, como sabemos, os idealizadores de um movimento de vanguarda na poesia brasileira nos anos cinqüenta, a poesia concreta. Defendem também uma concepção de tradição literária segundo a qual o projeto de escrita, ou de re-escrita, é basicamente uma atividade informada por uma escolha, pré-determinada e consciente, de uma constelação de autores e textos com os quais se estabelece um diálogo; em última análise, este diálogo composto de múltiplas vozes e "cantos paralelos", permite a inserção do nacional no cânon literário universal.

---

<sup>7</sup> Ibidem, cf. p. 109-114.

Tendo como suporte teórico a gramatologia de Derrida e a antropofagia de Oswald, entre outros, os irmãos Campos usualmente transpõem imagens norteadoras dos textos escolhidos para tradução para os prefácios que escrevem para tais textos e, muitas vezes, para os ensaios sobre tradução; destas imagens emana sua teoria de tradução. Críticos brasileiros contemporâneos, como Eneida de Souza e Else Vieira, já observaram, anteriormente, que Haroldo de Campos estende sua filosofia de "devoração" para a sua prática tradutória, transformando as imagens encontradas no texto original, ou pré-texto, num pretexto para elucidar o processo de tradução no contexto da literatura brasileira.<sup>8</sup> De seus textos emana uma série de definições e metáforas para a tradução; neste trabalho, questiono a metáfora da vampirização como antropofágica, estabelecendo a estratégia discursiva de Haroldo de Campos como de "guerra de manobra".

Pretendo concentrar a análise, portanto, na sua tradução do *Faust*, de Goethe, cujo "Post-scriptum" contém uma série de imagens demonológicas sobre a tradução, incluindo a vampirização, todas, conforme observam os críticos mencionados, apropriadas do texto de Goethe, por Campos. O vampiro, que tem sua passagem por três episódios do *Faust*, é a imagem que ilustra a noção pós-estruturalista de escrita parasítica como suplemento; no contexto pós-colonial brasileiro, através da metamorfose em *trickster*, suplementa o antropófago como metáfora para a identidade brasileira, visto que conduz a uma representação multifacetada da questão racial na

---

<sup>8</sup> Cf. SOUZA, Eneida Maria de "A Crítica Literária e a Tradução", p. 20, e VIEIRA, Else R. P. "A Metáfora Digestiva como Representação da Filosofia da Apropriação na Cultura Brasileira pós 70", p. 434-435.



cultura brasileira. Dentro da perspectiva da monstrosidade, a teoria de tradução de Haroldo de Campos será analisada aqui como construção narrativa que se assemelha ao monstro de Frankenstein, noção romântica da criação que se rebela contra o pai, trabalhando com um sentido de alteridade que aliena o Eu e o Outro, à maneira da antropofagia e da estratégia discursiva de Colombo e Bernal Díaz.

#### 4.4. ENSAIOS: METALINGUAGEM E PARAFIGURAÇÃO

Em ensaio de 1962 sobre a tradução, possivelmente o primeiro sobre o assunto, Haroldo de Campos define a tradução de textos criativos como: "*recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca".<sup>9</sup> Este tipo de tradução constituiria o "avesso da chamada tradução literal",<sup>10</sup> pois trata-se da tradução do próprio signo em sua fisicalidade ou materialidade.

Para a tradução do texto criativo está sugerida, implicitamente, em definição posterior no mesmo texto, a lógica do suplemento, através de imagens marcantes de destruição, seguida de reconstrução do texto como máquina:

"Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível (...) [d]o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo lingüístico diverso."<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> CAMPOS, Haroldo de "Da Tradução Como Criação e Como Crítica", p. 35.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 35.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 43.

A idéia de montagem e desmontagem do texto introduz a noção poundiana de tradução como crítica e culmina com o caráter didático desse artigo, de proposta de ensino da tradução via a criação de um "laboratório de textos", cujo objetivo é a tradução via leitura crítica. A metáfora do texto como máquina tem, além disso, ressonâncias da celebração da máquina como imagem do texto no pensamento moderno: de um lado, apela para a idéia de primitivismo, de energia e de simplicidade da máquina; de outro, apela para a noção de inorganicidade, de mecanicidade da máquina, com suas partes à mostra – ambas as noções constituindo os ingredientes estabelecidos como ideal de moderno.

Três outros ensaios de Haroldo de Campos encontram-se reunidos em um capítulo de *A Arte no Horizonte do Provável*: o primeiro, sobre a sua tradução da *Antígone*, de Hoelderlin, o segundo sobre a sua tradução de Píndaro e o último sobre a tradução de cinco poemas chineses. O texto de Hoelderlin, traduzido de Sófocles, é considerado como um outro "original". O método de tradução do poeta alemão "é a literalidade exponenciada, a literalidade à forma (...) do original",<sup>12</sup> ou a "supraliteralidade" na expressão de Schadewaldt, ou a "supertradução", nos termos de Mário de Andrade. Para se traduzir um poema é essencial que se reconstitua o sistema de signos, ou a informação estética da mensagem desse poema.<sup>13</sup> É importante ressaltar que a tradução da *Antígone* para o português é feita cotejando-se o texto de Hoelderlin com a versão francesa da edição "Les Belles Lettres", "literal quanto ao conteúdo". Ao final

---

<sup>12</sup> CAMPOS, Haroldo de "A Poética da Tradução", p. 98.

<sup>13</sup> *Ibidem*, cf. p. 100.

das várias mediações, o que se tem é uma versão que adquire "um sabor de palimpsesto filológico", o que não deixa de ser coerente com a "intencionalidade"<sup>14</sup> do sistema textual de Hoelderlin. As considerações de Haroldo de Campos sobre a tradução conduzem a um paradoxo: trata-se de processo complexo em que se deixa escapar uma certa fidelidade à "intenção" bem como ao conteúdo do texto, embora o objetivo final seja a fidelidade à forma. Ou, dentro de uma concepção romântica, a tradução parece ser impulsionada por um desejo de substituir o criador na criação. Esse desejo é, em última instância, responsável pela criação de monstros; assim, entenderemos porque W. Benjamin refere-se às traduções de Hoelderlin como "monstruosas".

Ao comentar a sua tradução de Píndaro, Haroldo de Campos manifesta-se contra o trabalho dos filólogos e suas "escavações de paleologia lingüística" que, se, por um lado, podem ser consideradas úteis, por outro, não dizem respeito à função poética do texto. Tais filólogos, "ensimesmados em suas especialidades como em tumbas de chumbo, [são] indesejosos de comércio com os vivos".<sup>15</sup> Para o tradutor, Píndaro não deve ser um monumento glorioso do passado, mas um poeta "de carne e osso", visto pela ótica do presente do tradutor; em outras palavras, Píndaro deve ser recriado no presente da tradução, talvez com o mesmo sentido de substituição do pai ou criador.<sup>16</sup>

Seu projeto de tradução, ou de "reimaginação" dos poemas chineses inclui a intermediação de outras versões, literais ou não, e o estudo dos principais ideogramas.

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 102 (esta expressão e as duas anteriores).

<sup>15</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>16</sup> Ibidem, cf. p. 112.

São três os objetivos dessas traduções: "(...) valorizar o aspecto visual da tradução(...), manter a síntese, a extrema concisão e a ambigüidade (...) [da] linguagem(...), procurar reproduzir o esquema paralelístico e os efeitos de correspondência léxica da arte poética chinesa clássica (...)".<sup>17</sup> São objetivos claramente definidos que orientam também a avaliação de Campos das versões intermediárias usadas no percurso tradutório. Vale ressaltar que o cotejo com outras traduções, especialmente as literais – o que novamente nos conduz ao paradoxo, contribuirá para esclarecer a nossa proposta de leitura da teoria de tradução como recriação, elaborada a partir de fragmentos de outros textos, como um todo monstruoso.

Em texto datado de 1980, Campos subscreve seu projeto poético e tradutório à Antropofagia, de Oswald de Andrade, "(...) pensamento da devoração crítica do legado cultural universal (...) [que] não envolve uma submissão (...) mas uma transculturação; (...) uma "transvaloração" (...) (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução".<sup>18</sup> É também neste texto que Campos coloca numa mesma receita de projeto de inserção do nacional, a prática de canibalismo desabusado, preconizada por Oswald de Andrade, a prática macunaímica do nosso anti-herói, o "trickster-antropófago" e a prática passada de tradutor "antropófago-malandro", de Gregório de Matos (segundo sua análise, base da tradição do "romance malandro" brasileiro que culmina com *Macunaíma*).<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Ibidem, p. 122.

<sup>18</sup> CAMPOS, Haroldo de. "Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira", p. 234-235.

<sup>19</sup> Ibidem, cf. p. 237-244.

O projeto de tradução transcultural, que tem por palavras sinônimas "re-escritura" e "re-mastigação", não é submisso, ao contrário, preconiza a rebelião, sendo realizado, na cultura brasileira, por um tradutor, indiferenciadamente antropófago, malandro e *trickster*. A contribuição estrangeira é o "tutano" a ser devorado e transformado pelo canibal, desabusado devorador de brancos, imagem que se superpõe à do malandro e a do *trickster*. Mais tarde, a essas imagens também se fará sobrepor a do vampiro. Antropófagos, malandros, *tricksters* e vampiros associam-se num só projeto de re-escrita que traduz, no limite, a busca da diferença. Já estabelecemos as diferenças entre antropófagos, vampiros e *tricksters*, anteriormente. Aqui nos ocuparemos de identificar a estratégia discursiva de Campos com a estratégia narrativa ficcional frankensteiniana e de reafirmar a diferença entre esta e narrativa vampiresca.

Em texto de 1983, Haroldo de Campos, ora fundamentado em Benjamin, analisa a tradução (do poema *Papyrus*, de Pound) feita por Augusto de Campos como reconfiguração desse poema, através da "recepção distraída" de seu sentido literal; ora fundamentado na teoria dos "atos de fingir" de W. Iser, analisa-a como uma recombinação do imaginário do poema, como "transficcionalização" deste poema.<sup>20</sup> Se, para Fernando Pessoa, o poeta é um "fingidor", para Haroldo, "o tradutor é um transfingidor".<sup>21</sup>

"Para além do princípio da saudade", texto de 1984, é uma "transparência negativa" do pensamento benjaminiano sobre a tradução. No entender de Campos,

<sup>20</sup> CAMPOS, Haroldo de "Tradução: fantasia e fingimento", p. 7.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 7.

embora radical e subversiva, pois inverte os conceitos tradicionais de tradução, de fidelidade ao conteúdo e de servitude ao original, a teoria de Benjamin "(...) está presa numa 'clausura metafísica'".<sup>22</sup> Para Benjamin existiria um significado transcendental, do qual o original seria um avatar, metáfora daquele cerne mesmo da língua pura que se registra nas obras isoladas com o ônus de um sentido inessencial e estrangeiro. A tarefa angélica do tradutor e o poder da tradução seriam, para Benjamin, anunciar essa "língua pura", tarefa também de resgate, pois liberaria o original de seu "conteúdo inessencial". Esse poder da tradução, nos termos de Benjamin, "(...) tornaria impossível (...) a tradução da tradução".<sup>23</sup>

É o próprio Benjamin, contudo, que oferece a Campos as ferramentas para a sua desconstrução, quando confere um lugar exponencial às traduções de Hölderlin que considera 'monstruosas' pela reversão e estranhamento a que submetiam a língua alemã. Benjamin considerava essas traduções como originais, pois seriam 'arquetipos' ou 'protótipos' em relação a todas as outras traduções dos mesmos textos. Neste ponto, Campos visualiza a possibilidade de, sob a roupagem rabínica irônica da metafísica benjaminiana da tradução, depreender uma física, uma pragmática da tradução. A primazia arquetípica, conferida por Benjamin às traduções de Hölderlin, permitem a Campos dar um passo além da teoria benjaminiana de tradução; em última análise, a invertê-la, transformando a tarefa angelical do tradutor numa "empresa luciferina".

---

<sup>22</sup> CAMPOS, Haroldo de. "Para além do princípio da saudade: a teoria benjaminiana da tradução", p. 6.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 6.

Já que aquela tradução monstruosa, que apaga a imagem do original, é colocada como arquétipo em relação às outras traduções, produtos em que se distinguem os traços da paternidade, o anjo da tradução pode ser visto com o efeito de transparência negativa, revertendo-se na imagem satânica de Lúcifer. A tarefa do tradutor luciferino seria: "[r]eencenar a origem e a originalidade como plagiotropia: como 'movimento infinito da diferença (Derrida); e a mimesis como produção mesma dessa diferença".<sup>24</sup> A plagiotropia e a mimesis como produção mesma da diferença parecem, num primeiro momento, identificar-se com os conceitos de "mímica" e "transparência negativa" aqui desenvolvidos. Entretanto, a imagem da tradução "luciferina" é retomada no "post-scriptum" à tradução do *Faustus*, de Goethe; a ela são acrescentadas outras imagens demonológicas, incluindo a da vampirização, a qual é igualada à da antropofagia. Esta, como vimos, não é plagiotrópica ou parasítica no sentido que estabelecemos para a linguagem *trickster* de Mário de Andrade. Assim, Haroldo de Campos continua a empreender uma luta entre dois pólos, sem divisar uma zona intersticial entre eles.

Em "Tradução, Ideologia e História", Campos opera uma mudança em sua definição de tradução; em seu primeiro ensaio, já referido anteriormente, sua "recriação", ou "transcrição" é descrita em termos de uma "prática isomórfica": dentro da cristalografia, o "isomorfismo" é um "fenômeno apresentado por substâncias diferentes que cristalizam no mesmo sistema com a mesma disposição (...)".<sup>25</sup> Neste

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>25</sup> *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 973.

ensaio, o autor demonstra preferência pelo termo "paramorfismo", para acentuar "(...)" no vocábulo (do sufixo grego Para-, "ao lado de", como em *paródia*, "canto paralelo") o aspecto diferencial, dialógico, do processo (...).<sup>26</sup>

É crucial ressaltar que Haroldo deixa escapar a ambivalência do prefixo "para" o qual, conforme vimos, contem o efeito do "estranho", abrigando internamente dois sentidos que se opõem e se complementam (o que explica a ambivalência do termo "parasita", usado por Hillis Miller como imagem para descrever a atividade de re-escritura). Paramorfismo e paródia, como canto paralelo, poderiam assim não só constituir-se em reação frontal ao texto mas, estando ao seu lado, aproveitar-se de suas brechas para miná-lo e confundir os limites que há entre eles.

Um aspecto novo introduzido na discussão do tema da tradução, no ensaio em análise, é o da apropriação da historicidade do texto em sua "transcrição"; apropriação que é vista como "usurpadora", como "construção de uma tradição viva", regida pelo presente de criação. Os termos adicionais que Campos usa a propósito da apropriação da historicidade do texto são: "tradução da tradição", via uma interação diferente de "horizontes de expectativas", "recriação do extratexto", tudo isso sob a "(...) perspectiva (...) de um 'transumanismo' latino-americano, necessariamente 'antropofágico'".<sup>27</sup> Observe-se que novamente as considerações de Campos resultam na antropofagia: todos os termos criados para conceituar a tradução – recriação, transcrição, reimaginação, transfuncionalização, paramorfismo – no fim não atingem a

<sup>26</sup> CAMPOS, Haroldo de. "Tradução, Ideologia e História", p. 239.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 247.



estratégia de conciliação, ou um sentido de alteridade que divisa uma zona intersticial entre os textos.

Em ensaio de 1985 sobre a poética da tradução de Paul Valéry, Campos destaca alguns tópicos relevantes, tais como a idéia da literatura como operação permanente de tradução, que privilegia uma intertextualidade generalizada, a ruptura do **dogma de fidelidade à mensagem**, a idéia de 'estranhamento' que circunda o **resultado** desta atividade formal, e a negação da linguagem como processo de intermediação (os três últimos, herança direta do formalismo russo).<sup>28</sup> É discorrendo sobre pontos comuns e divergentes entre as teorias de Valéry e Benjamin que Campos destaca novos termos para a tradução; para Benjamin haveria uma hierarquia de valores entre o poeta e o "transpoetizador", entre a obra original e a sua "transpoetização" – termos de Benjamin; enquanto a "poética de leitura" de Valéry o faria descrever a tradução como uma "discussão por analogia", derivada "(...) da imaginação 'de um estado ainda instável da obra' (...)".<sup>29</sup>

Em ensaio sobre a poética de tradução de Octavio Paz, Campos redefine a tradução como "(...) um capítulo por excelência de toda a teoria literária, na medida em que a literatura é um imenso 'canto paralelo', desenvolvendo-se no espaço e no tempo por um movimento 'plagiotrópico' de derivação não linear, mas oblíqua e muitas vezes eversiva".<sup>30</sup> Campos reafirma que as suas traduções fazem parte de um projeto,

<sup>28</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo de. "Paul Valéry e a Poética da Tradução: as Formulações Radicais do Célebre Poeta Francês a Respeito do Ato de Traduzir", p. 3-4.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 5.

<sup>30</sup> CAMPOS, Haroldo de. "Octavio Paz e a Poética da Tradução", p. B-3.

orientado por uma leitura escolhida de textos, e que tem implicado "(...) uma cunhagem neológica de termos 'especificadores': recriação, transcrição, reimaginação (...), transparadização ou transluminação (...) e transluciferação mefistofáustica (...)", visando a "(...) polemizar com a idéia 'naturalizada' de tradução literal, fiel ou servil (...)".<sup>31</sup> Partindo de uma concepção de literatura como "canto paralelo" e "plagiotropia", Campos enfatiza que seu conceito de tradução não pode coincidir com aquela noção de tradução literal, subalterna, cujo confronto com o texto original produz o apagamento do tradutor. Contudo, ficará claro a partir do exame de seus prefácios que sua proposta parece ser a de inverter a polarização, apagando a figura do autor. O que, em última instância, parece constituir-se em estratégia de mera inversão da alegoria maniqueísta, sem procurar eliminá-la ou neutralizá-la.

Interessa à poética da tradução a discussão de Campos sobre as categorias de Paz para a tradução literária. Em direção à primeira, a "tradução metafórica" que pretende a analogia de textos (embora não no sentido de cópia, mas de "transmutação", como quer Paz) caminharia a noção de tradução como "Abbildung", ou retrato do original, refutada por Benjamin; já em direção à segunda, a "tradução metonímica" que pretende a "descrição indireta", ou a criação de um outro texto alternativo para o original, se dirigiria o "(...) conceito benjaminiano de "Anbildung" (que deve ser entendido como "figuração junto", "paralela", ou numa só palavra, "parafiguração") (...)".<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> Ibidem, p. B-3.

<sup>32</sup> Ibidem, p. B-5.

Campos cria, a partir do termo de Benjamin, um outro termo para tradução, composto pelo prefixo "para-". Assim, o seu conceito de tradução como "atividade paramórfica", ou como "parafiguração", diferentemente dos conceitos implícitos nas palavras em "re-", que presumem a volta do texto como "essência", e naquelas em "trans-", que pretendem a inversão da noção tradicional de tradução como inferior, poderia ter introduzido a idéia de tradução como "mímica", como repetição estranha que, à semelhança do "nem tanto", de Homi Bhabha, ameaça a possibilidade de estabilidade e definição de identidade para o original. Mas em momento algum isso transparece nos ensaios; Haroldo parece apenas engajar-se num exercício lúdico de experimentação com as palavras, em última instância, num jogo poético.

#### 4.5. PREFÁCIOS: METALINGUAGEM E PARASITISMO

Nas obras traduzidas por Campos, a noção de escrita da pós-crítica como "suplemento", ou "parasita" do texto literário, torna-se imagem visual. O paratexto (termo escolhido por Elzira D. Perpétua para análise dos elementos pré- e pós-textuais exatamente devido ao duplo significado do prefixo "para-")<sup>33</sup> dessas traduções pode ser interpretado como "parasita" do texto original; nele, o tradutor se apropria das imagens do original para, através delas, implicitamente, veicular a sua teoria de tradução, indicando, assim, a sua meta impossível, a de se tornar um "hospedeiro" independente.

Além disso, o papel do paratexto, de "suplemento" do texto traduzido, parece confirmar-se, na medida em que o espaço dedicado a eles no livro e a

<sup>33</sup> PERPÉTUA, Elzira D. *Solos e Litorais da Escrita: Uma Leitura de Marginais* (1993), inédito.

complexidade e erudição das informações que contêm superam o do texto da tradução (o que se nota também na relação prefácio, ou posfácio e notas de rodapé). Campos traduz apenas fragmentos dos textos escolhidos; escreve a partir ou dentro deles prefácios, pósfacios ou notas de rodapé, nos quais formula o que chamaremos uma teoria frankensteiniana de tradução, no sentido romântico do monstro que se rebela contra o pai ou do autor que reage contra o apagamento da co-autoria na produção.

Dessa forma, Campos, quando se rebela contra e apaga a figura do pai, estará se colocando como autor daquela obra. Assim, seus prefácios serão paradoxalmente autorais, nos termos de Gérard Genette, parafraseados em Perpétua.<sup>34</sup> Esse paradoxo repete-se na capa do livro traduzido: os títulos das traduções são outros, diferentes dos títulos dos originais e trazem a assinatura do tradutor.<sup>35</sup> Faremos aqui uma análise das imagens dos prefácios das traduções de Campos, além de um estudo do posfácio da tradução do *Faust*, de Goethe, com o objetivo de identificar o papel de sua estratégia discursiva enquanto tradutor no contexto pós-colonial brasileiro e verificar em que medida sua construção monstruosa responde a posições específicas da cultura brasileira enquanto pós-colonial.

No prefácio à primeira edição, de dezembro de 1967, de *Poesia Russa Moderna*, traduzido por Augusto e Haroldo de Campos, com a colaboração e a revisão de Boris Schnaiderman, este último explica que, para se recriarem os poemas, foi necessário um grau de liberdade considerável, porém não incompatível com uma

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 34.

<sup>35</sup> Ver análise extensa dos elementos paratextuais das traduções brasileiras por VIEIRA, Else R. P. *Por uma Teoria Pós-moderna da Tradução*, 1992 (inédito).

fidelidade integral ao original, ou seja, fidelidade semântica, fonológica e gráfica. No prefácio à segunda edição, Schnaiderman elabora um pouco mais essa noção de fidelidade, escrevendo: "A fidelidade mais verdadeira ao original [é] a assimilação deste como objeto poético e não como um conjunto de palavras a traduzir passo a passo (...)".<sup>36</sup> Schnaiderman define o ato de traduzir a poesia russa como ato de "penetração no texto", para fazer aparecer numa linguagem poética viável da nossa cultura um fragmento da história e do contexto do original.

O que Schnaiderman reivindica é a possibilidade de juntar a sincronidade do presente da tradução com o fragmento da história passada do original no ato tradutório. Mas seus comentários expressam também a angústia do tradutor para tentar reproduzir aquele texto único, singular no ato da tradução: ele fala de uma liberdade que não é total, pois professa a fidelidade ao texto; também menciona a tentativa de captar o objeto poético que podemos transportar para a noção da reprodução monstruosa: à semelhança da imaginação da mãe, ao invés de gerar um filho natural, intenta reproduzir nele traços do objeto de arte pelo qual se apaixonou. Haroldo de Campos, que partilha essa tradução com o irmão Augusto e Schnaiderman, parece partilhar também a postura paradoxal do último, por todas as considerações sobre tradução que faz nos ensaios analisados anteriormente.

No início do prefácio do livro *Traduzir e Trovar*, traduzido em "co-autoria" com Augusto de Campos, a definição de tradução mostra-se coerente com a noção de tradução como "recriação", discutida no primeiro ensaio, de 1962: "Traduzir e trovar

<sup>36</sup> CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Poesia Russa Moderna - Nova Antologia*, p. 27.

são dois aspectos da mesma realidade. Trovar quer dizer achar, quer dizer inventar. Traduzir é reinventar".<sup>37</sup> Do provençal, "trobar" significa "fazer ou cantar trovas; poetar".<sup>38</sup> Do latim, "traducere" significa "conduzir além, transferir",<sup>39</sup> ou "fazer passar ou transpor".

Aparentemente trovar e traduzir são aspectos da mesma realidade, entretanto, ao se manifestar sobre o último, os irmãos Campos expressam o drama de compor, ou criar, já tendo um objeto de arte em que o olhar se fixa fazendo com que o resultado da criação não pareça natural, semelhante ao pai, mas monstruoso, no sentido de algo que se mostra, ou se exhibe. Nesse mesmo prefácio, Augusto, em introdução às canções de Guilherme IX, em que enfatiza seu projeto de tradução como atividade crítica, assinala a sua intenção de resgatar para a *vitalidade* das artes o que foi *amortecido* pelas regras do bom tom literário da época, ou seja, de dar vida a, ou *mostrar* ("monstrare") fragmentos do texto que, por terem sido considerados monstruosos, foram apagados ou mortos.<sup>40</sup>

A tradução de *Ezra Pound cantares*, de parceria com Augusto e Décio Pignatari, traz uma introdução cujo objetivo é discorrer sobre a obra de Pound e seu lugar no paideuma da poesia contemporânea. O posfácio é dividido em duas seções diferentes: "tradução tradição", sobre a tradução propriamente dita e "à margem da margem", sobre a ausência de notas, ou glosa explicativa à tradução. Na primeira,

<sup>37</sup> CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir & Trovar (poetas do séculos XII a XVII)*, p. 3.

<sup>38</sup> *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 1722.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 1696.

<sup>40</sup> CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir & Trovar ...*, p. 12.

Haroldo assinala que traduzir Pound é ligar-se a uma tradição de escrita e re-escrita; no caso específico dos cantares, traduzir significa tentar reproduzir senão a melopéia, pelo menos a fanopéia e a logopéia do texto original o quanto possível.<sup>41</sup> Repete a noção do traduzir como trovar (das traduções de Pound dos trovadores) e acrescenta: "traduzir pode ser "trair", nunca petrificar".<sup>42</sup> Note-se que a idéia de traição também se vincula à concepção da reprodução que apaga a imagem do pai, traindo a semelhança e renunciando a desordem e o caos, que podem ser lidos como dinamismo, mudança, em oposição à petrificação, o que compõe mais um traço de uma imagem da teoria de Haroldo enquanto frankensteiniana, na acepção romântica do monstro.

O prefácio à tradução dos *Poemas de Maiakóvski*, feita em conjunto com Boris Schnaiderman e Augusto, coube a Schnaiderman. Ali o tradutor tece considerações sobre as soluções que se devem buscar para se conseguir "comunicar não apenas o sentido (...) mas também o tom, a atmosfera, o conjunto da realidade de um texto (...)",<sup>43</sup> sobre a tradução/recriação como o caminho da verdadeira fidelidade ao texto, contudo sem prescindir da invenção. Discorre também sobre a liberdade de que se deve fazer uso para recriar em português os poemas do poeta russo, seguindo, para tanto, os seus próprios procedimentos poéticos e sem a preocupação de ser estritamente fiel aos vocábulos.<sup>44</sup> Ressalto a mesma tensão entre liberdade/fidelidade e a essencialização do texto primeiro como objeto singular, o qual desperta no tradutor o

<sup>41</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo de. "Ezra Pound Cantares", p. 209.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>43</sup> CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e SCHNAIDERMAN, Boris *Poemas/Maiakóvski*, p. 13.

<sup>44</sup> Ibidem, cf. p. 14-17.

desejo de reproduzi-lo novamente como único. São idéias expressas por Schnaiderman, mas compartilhadas por Haroldo e Augusto de Campos, conforme tivemos e ainda teremos a oportunidade de ver.

No prefácio à segunda edição do *Panorama do Finnegans Wake*, a tradução, como ato de escritura, é paradoxalmente um ato de violência (luta) e liberdade (jogo livre): "(...) um exercício de tradução como criação, uma luta verbal, livre e lúdica, no "ring" traçado pelas balizas literais do texto original".<sup>45</sup> Mais paradoxal parece a noção de "fidelidade ao espírito", que se assemelha ao conceito benjaminiano de tradução, analisado por Haroldo anteriormente como "preso à clausura metafísica": "(...) [n]um esforço paralelo de reinvenção minuciosa (...) a tradução se torna uma espécie de jogo livre e rigoroso ao mesmo tempo, onde o que interessa não é a literalidade do texto, mas, sobretudo, a fidelidade ao espírito, ao "clima" joyceano (...)".<sup>46</sup> Confirma-se aqui a comunhão das idéias de Schnaiderman pelos irmãos Campos, especialmente Haroldo: travam os tradutores uma verdadeira luta para enfrentar o paradoxo do desejo simultâneo de reconstituir o espírito da obra e de apagá-la. Permanece a noção de reação violenta, ou luta contra a desautorização do co-autor da obra de arte e o desejo invertido de criar um objeto novo à semelhança de outro. Ao mesmo tempo, a estratégia discursiva de Haroldo distingue-se do que destacamos anteriormente como estratégia narrativa vampiresca, de contaminação e de infiltração do discurso do outro.

---

<sup>45</sup> CAMPOS, Augusto de e CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*, p. 17.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 21-22.



No prefácio à tradução de Dante, "Luz: a escrita paradisiaca", traduzir significa "tresler"/ "tresluzir",<sup>47</sup> "transluzir", ou "transluminar", todas imagens apropriadas da metáfora de luz do *Paradiso* que, além de expandida é também revertida por Dante, segundo Haroldo.<sup>48</sup> "Tresler" significa "ler às avessas";<sup>49</sup> "tresluzir", palavra não dicionarizada, parece um neologismo criado a partir de "tresler" que significaria então "iluminar às avessas", "Transluzir", do latim "translucere", quer dizer "luzir (através de algum corpo), mostrar-se (através de algo)"<sup>50</sup> e "transluminar", palavra também não dicionarizada, mas provavelmente inferida de "transluminoso" ou "luminoso por transparência".<sup>51</sup> Se em Dante a metáfora da luz é revertida, Haroldo obtém o mesmo efeito com as suas metáforas de luz para tradução/recriação: iluminar às avessas, ter luz ou mostrar-se através de outro, ou ainda iluminar por transparência, são imagens invertidas geradas pela obsessão com o outro no momento da criação. É dessa inversão da imagem da luz que parece emanar, mais tarde, a imagem de Lúcifer como o anjo da tradução: seu nome, signo "oximoresco que diz *luz* e rege *trevas*" é uma representação da tradução enquanto tarefa visando a um fim inalcançável, nas palavras do irmão, Augusto.

<sup>47</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Dante: 6 Cantos do Paraíso*, p. 11.

<sup>48</sup> *Ibidem*, cf. p. 17-19.

<sup>49</sup> *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, p. 1710.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 1702.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 1702.

A "tridução" de Mallarmé, projeto, nos termos de Haroldo, "trigerido" ou executado em "triálogo",<sup>52</sup> é dividida em três capítulos ou seções principais. Na primeira delas, intitulada "Mallarmagem", Augusto de Campos explicita o objetivo das traduções de Mallarmé: levar o leitor a conviver de perto com as transformações operadas pelo poeta na linguagem poética, de modo a que esse convívio e reflexão o impulsione a contribuir para uma produção e um consumo melhorados de poesia.<sup>53</sup>

Décio Pignatari, na seção denominada "Tridução", comenta que esse trabalho de tradução constituiu-se em verdadeira perseguição ao texto, num esforço de tradução poética literal que tenta todas as alternativas para chegar a ele.<sup>54</sup> Pignatari tenta elucidar essa noção de "tradução poética literal" quando define seu termo *tridução*: "três versos para cada verso mallarmaico; livre, enquanto deixa escapar, num verso, esta ou outra informação; literal, enquanto tenta captar, sem o conseguir, em cada três versos, as informações embutidas num só do original (...)".<sup>55</sup> Trata-se do mesmo paradoxo expresso de outra forma: tradução livre e literal, que simultaneamente se afasta e se aproxima do texto, convívio estreito com a poética do autor para reproduzi-la de forma melhorada. A noção romântica da obra de arte como criação monstruosa é reforçada no conceito de tradução como prolongamento do objeto,

<sup>52</sup> À exceção do termo "tridução", de Décio Pignatari, significando "tradução anti-econômica" ou de "três versos para cada verso mallarmaico", os outros dois termos são de Haroldo em Nota Introdutória, de outubro de 1972, a CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de e PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*, p. 13.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 85.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 112.

projeção *deformada* deste "numa abertura sutil entre o preciso e o impreciso" [ênfase minha].<sup>56</sup>

Na terceira seção, "Um Relance de Dados", Haroldo de Campos fala da tradução de Mallarmé como "uma "operação de leitura", no sentido mallarmeano da expressão: dobragem, dobra, dobro, duplo, duplicação, dação em dois, doação – dados (*texte en deux*)".<sup>57</sup> O texto traduzido, visto por Campos como "trans(entre)tessitura", deixa transparecer apenas as proeminências desse trabalho *oculto de "co-operação"*, subjacente à visibilidade da escritura em relevo. À maneira de Pignatari e sua imagem do texto traduzido como "projeção deformada" do objeto, Haroldo implicitamente, ou quase explicitamente, traz à baila a noção do duplo, do trabalho oculto de cooperação que se "mostra" apenas nas deformações.

Numa outra imagem, o tradutor é o manobrista do porto, por entre as pontas dos recifes, "diferindo o seu naufrágio e deferindo ao texto, assim dobrado, o seu êxito e/ou fracasso (...)".<sup>58</sup> Propomos uma leitura dessas imagens tomando como base o monstro criado por Frankenstein como o duplo de seu criador, seu alter-ego que difere deste apenas pelas deformações; ou fazendo referência à perseguição de Frankenstein ao monstro (ou seria o contrário?) ao final do romance, cada um simultaneamente adiando o fim do outro e responsabilizando o outro pelo seu êxito e/ou fracasso. São esses elementos de leitura que nos levarão a interpretar a teoria de tradução de Haroldo

---

<sup>56</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>57</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 120.

de Campos, enquanto construção discursiva, de acordo com a noção de monstruosidade implícita na criatura de Frankenstein.

Em nota prévia à tradução do *Eclesiaste*, Campos simultaneamente reafirma sua não preocupação com a suposta "autenticidade" da língua original" e declara buscar, através dos recursos da poesia moderna, a "reorquestração poética" do texto bíblico, "(...) no empenho de resgatar a poeticidade do texto do fundo mortiço ou edulcorado das versões convencionais em português".<sup>59</sup> Novamente, surge a noção de resgate, agora da poesia do texto bíblico; em última instância, de uma essência que se perdeu nas traduções convencionais. Essa postura é confirmada em nota prévia às traduções de Odorico Mendes,<sup>60</sup> ou em outra tradução da poética bíblica em que Haroldo assinala que seu "(...) empenho está em alcançar em português (...) uma reconfiguração – em termos de "trans-criação" – das articulações fonossemânticas e sintático-prosódicas do texto de partida".<sup>61</sup>

Voltemos ao fragmento citado de um ensaio crítico que continha uma citação de outro ensaio, "como um parasita dentro de seu hospedeiro",<sup>62</sup> ou como "um fantasma," "um espectro tirado de seu contexto," nas palavras de Marjorie Garber,<sup>63</sup> ou como o vírus, reproduzindo-se nos domínios do texto. Na mesma linha de pensamento, poder-se-ia argumentar que as traduções de textos, os prefácios, os posfácios, e as

<sup>59</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet = O-Que-Sabe: Eclesiastes: Poema Sapiencial*, p. 12.

<sup>60</sup> Ver a confirmação das mesmas idéias em CAMPOS, Haroldo de. "Odorico Mendes: O Patriarca da Transcrição", p. 9-14.

<sup>61</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith: A Cena da Origem (e outros estudos de poética bíblica)*, p. 11.

<sup>62</sup> HILLIS MILLER, "The Critic as Host", p. 223.

<sup>63</sup> GARBER, Marjorie, apud. CORNWELL, Neil. "Ghost-Writers in the Sky (and Elsewhere): Towards a Spectropetics of Ghosts and Ghostliness", p. 3 (inérito).

notas de rodapé (especialmente as de Campos, que parecem dominar, ou "conter" o texto, conforme veremos) são uma cadeia infinita de parasitas, cada um transformando seu hospedeiro mais próximo, numa série interminável de réplicas de si mesmos; cada um, por sua vez, uma suspensão, ou um "adiamento" do outro. Vale fazer referência aqui a Derrida, parafraseado por Christopher Norris, sobre o assunto: "(...) somos (...) forçados a nutrir (...) a noção de uma série de inscrições, um reduplicar perpétuo de texto sobre texto, de tal forma que o ato 'original' de *mimesis* estará sempre perdido, sem possibilidade de ser recuperado".<sup>64</sup>

Contudo, o resultado final dessa cadeia de parasitas, que junta fragmentos de textos alheios, não atinge aquele modelo de pós-escrita, ou de narrativa vampiresca ou ainda do parasita/hospedeiro ou do "ruído" de Serres. É uma teoria frankensteiniana de tradução, obsecada com um sentido de alteridade que, de um estágio de reconhecimento passa à alienação total entre o eu e o outro, apenas invertendo a alegoria maniqueísta. É monstruosa no sentido romântico de rebelião ao criador, aceitando paradoxalmente a negação romântica da co-produção, quando intenta apagar a figura do autor do original. Para usar a linguagem guerreira de Menezes Souza, a estratégia contradiscursiva de Campos, enquanto membro da vanguarda dos anos cinquenta que se nutre da antropofagia para dinamizar a produção poética brasileira, volta à estratégia de "guerra de manobra". Se, para a maioria dos críticos, a tradução como transcrição ou transtextualização desmistifica a ideologia da fidelidade e abole a

---

<sup>64</sup> NORRIS, Christopher. *Derrida*, p. 50.

superioridade do original, valorizando a tradução,<sup>65</sup> para mim, esse conceito de tradução de Haroldo de Campos debate-se contraditoriamente com essa mesma ideologia de fidelidade ao espírito do original, tentando simultaneamente substituí-lo por uma versão que, paradoxalmente, tenta ser única, apagando, ao contrário, os vestígios da co-produção.

Entretanto, Haroldo de Campos, como já vimos, também fala em tradução como vampirização. A próxima seção, fundamentada pelo estudo anterior da evolução do teoria de tradução de Haroldo, investiga o contexto que circunda aquela imagem, suas possibilidades de sentido e sua relação com a narrativa vampiresca enquanto estratégia contradiscursiva.

#### 4.6. POSFÁCIO: METALINGUAGEM E VAMPIRIZAÇÃO

O objetivo agora é examinar o posfácio de Campos à sua tradução do *Faust*, de Goethe, interpretado aqui como ponto culminante de sua teoria de tradução. Há algumas questões em jogo com relação a essa tradução. Em primeiro lugar, parece ser a primeira que apresenta a imagem visual do que Campos conceitua como "transtextualização"; a imbricação dos textos estrangeiro (*Faust*, de Goethe) e nacional (*Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, doravante referido como DDTS) tem representação no próprio título da tradução, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, estabelecendo-se, já a partir daí, um movimento dialógico entre os textos.<sup>66</sup> Resta-me

<sup>65</sup> Cf. DINIZ, Thais F. N. *Os Enleios de Lear: da Semiótica à Tradução Cultural*, p. 33.

<sup>66</sup> Esta questão foi extensamente tratada em VIEIRA, E.R.P. "A Metáfora Digestiva...", 1994 e VIEIRA, E.R.P. *Por uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*, 1992.

analisar o que tornou possível a Campos estabelecer o diálogo entre os dois textos, nesta tradução da tradição. Uma hipótese que se lança desde já é que ambos os textos são transformações do tema renascentista do Fausto.

Um segundo passo dessa análise é a avaliação da relação do tema do Fausto com o vampiro (imagem que percorre e cruza caminhos aparentemente diversos, tais como o texto de Goethe e a metalinguagem tradutória de Campos) e de ambos com a atividade da tradução. Duas perguntas orientarão a análise proposta: por que teria Campos escrito setenta e oito páginas impressas num livro sobre a tradução apenas das cenas finais do *Fausto*, de Goethe? Existiria alguma relação implícita entre o tema do Fausto, o vampiro e a tradução?

O texto de Goethe parece ter sido bastante produtivo, na medida em que originou um outro texto substancial, teórico, sobre a tradução, pleno de metáforas intrigantes. Antes da análise propriamente dita, fazem-se necessárias duas considerações prévias; a primeira sobre a imagem visual do posfácio enquanto texto, a segunda quanto à agregação das definições e metáforas da tradução nele encontradas.

É importante enfatizar a estrutura do posfácio: um ensaio três vezes maior que o fragmento do texto poético traduzido, com notas de rodapé que constituem parte substancial do próprio ensaio e com referências extensas a conceitos teóricos que fundamentam a sua teoria de tradução. Essa estrutura parece ilustrar a noção ambivalente do texto como hospedeiro - afinal, qual das duas partes em cada relação (texto/posfácio, posfácio/notas de rodapé) pode-se dizer que é hóspede da outra? Qual delas desempenha a apropriação violenta ou, melhor dizendo, qual delas suplementa a outra?

Encontra-se uma série de definições e metáforas para a tradução neste "post-scriptum" ao *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*:

"Não seria descabido, portanto, ultimar a teoria benjaminiana da tradução "angelical", (...) dizendo que ela é orientada pelo lema rebelionário do *non serviam*, em outras palavras, como a própria expressão latina o denuncia, estaríamos diante de uma hipótese de *tradução luciferina*".<sup>67</sup>

"Pois o *desideratum* de toda tradução que se recusa a servir submissamente a um conteúdo (...) é romper a clausura metafísica da presença (...): *uma empresa satânica*".<sup>68</sup>

"Tradução: *transtextualização*".<sup>69</sup>

"Tradução como *transusão*. De sangue. Com um *dente* de ironia poderíamos falar em *vampirização*, pensando agora no nutrimento do tradutor".<sup>70</sup>

"(...) a tradução criativa (...) não é piedosa nem memorial: ela intenta, no limite, a rasura da origem: a obliteração do original. A essa desmemória parricida chamarei "*transluciferação* (a ênfase nos termos é minha)".<sup>71</sup>

"Empresa satânica", "tradução luciferina", "transluciferação mefistofáustica"; todas essas imagens fazem referência a uma postura de não servitude, de rebeldia do tradutor com relação à superioridade do original; além disso, o nome "lúcifer", conforme visto, e a palavra composta "mefistofáustica" (quem é o hóspede e quem é o hospedeiro: Mefistófeles ou Fausto?), criada por Campos, contêm em si o germe da ambigüidade.

<sup>67</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 180.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 209.



O termo "transtextualização", já mencionado anteriormente, refere-se a um movimento de plagiotropia entre textos; por exemplo, Campos explica que para traduzir uma passagem de Goethe ele recorre a Dante, via Sousândrade.<sup>72</sup> Ele explica também que a paródia, no sentido de "canto paralelo", ou de "movimento plagiotrópico entre as literaturas", já era um projeto consciente do próprio Goethe, desde o *Primeiro Fausto*, fazendo referência à resposta de Goethe a Byron, quando acusado por este de plagiar Shakespeare: "Então meu Mefistófeles entoa uma canção de Shakespeare? E por que não poderia fazê-lo? Por que eu me deveria dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso?"<sup>73</sup>

Uma outra citação de Goethe que fundamenta o conceito de Campos de reescrita como "transtextualização" confirma que o conceito de escrita como plagiotropia consciente emana de Goethe: "Não pertence tudo o que se fez, desde a Antigüidade até ao mundo contemporâneo, *de jure*, ao poeta? Por que ele haveria de hesitar em colher flores onde as encontrasse? Somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação dos tesouros alheios".<sup>74</sup>

Para além de "canto paralelo", ou "canto ao lado do" texto, transtextualização deveria significar também "suplementaridade", no sentido derrideano de criação pela destruição. O enfrentamento deste paradoxo pelo tradutor e a angústia própria a este enfrentamento são características também do tema do Fausto, pelo menos do tema

<sup>72</sup> Ibidem, p. 200.

<sup>73</sup> GOETHE, apud. CAMPOS, ibidem, p. 75.

<sup>74</sup> GOETHE, apud. CAMPOS, ibidem, p. 76.

em sua modernização em Goethe como "tragédia do desenvolvimento",<sup>75</sup> ou na abordagem de Glauber Rocha, da questão do sertão brasileiro, enfatizando a ambigüidade e a relação parasítica entre mal e bem no desenvolvimento daquela questão. Faz-se necessário uma incursão no tema do Fausto a fim de se estabelecer as suas relações múltiplas: com a teoria da tradução, com o texto de Rocha e com o vampiro. Afinal, o objetivo último deste capítulo é proporcionar uma possível interpretação para o vampiro como construção da narrativa tradutória.

#### 4.6.1. A Tradução e o Tema do Fausto

Jerusa Pires Ferreira, em extenso estudo do tema do Fausto, incluindo os textos populares sobre ferreiros nos folhetos nordestinos, observa um contínuo nas histórias fáusticas, denominando-o "tecido fáustico". Ferreira assim resume as noções de "tecido" e "contínuo":

"Quando se vai em busca de motivos e tipos que constroem a matriz de Fausto, coloca-se não apenas o problema da intertextualidade, mas o da articulação de mitos e lendas, num grande tecido que termina por formar uma espécie de grande texto. (...) É um *continuum* onde tudo se reúne. Existe a confluência de lendas anteriores, pagãs e cristãs, crenças gnósticas e suas fábulas (...)(...) tudo se reúne e cerca formando a personagem que, em sua configuração de Fausto alemão, terá vivido as contradições dos novos tempos, o impacto das transformações religiosas e sociais, que encampa o lendário, gerando textos para a literatura. Em todas as histórias fáusticas que conheço, há uma estrutura invariável e uma função muito importante, a da celebração do pacto, indispensável em todas elas."<sup>76</sup>

<sup>75</sup> Cf. BERMAN, Marshall. "Goethe's *Faust*: The Tragedy of Development", p. 37-86.

<sup>76</sup> FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte*, p. 64-65.

Ferreira focaliza o livro popular de Spiess, *A História von D. Johann Faust*, editado em 1587, que inaugurou a grande tradição impressa do texto fáustico no século XVI, e tornou-se no pré-texto para os novos textos populares e cultos que surgiram em várias culturas. O contexto da história do Fausto em Spiess é a reforma protestante; seu texto difere do texto de Goethe e, em certo sentido, aproxima-se do de Marlowe: trata de questões centrais da demonologia, como a sede incurável do conhecimento.<sup>77</sup>

Segundo Margerite de Huszar Allen, o *Faustbuch* seria uma variação da fórmula ficcional das histórias dos santos e apresentaria o tema do Fausto como superação das dúvidas e medos inculcados pelo cristianismo com o objetivo de alcançar o conhecimento e posse total de todas as coisas.<sup>78</sup> John Henry Jones, falando do *English Faustbook*, enfatiza que são colocadas nesta versão a curiosidade e o desejo do Fausto de atingir o conhecimento total de tudo como características do homem do Renascimento (outras características citadas são o interesse pelas viagens, o movimento - ou fuga - contínuos e o conhecimento de práticas ocultas).<sup>79</sup>

Harry Levin acredita que o Fausto das várias narrativas, na terminologia contemporânea, se aproximaria do que se chama de anti-herói (na terminologia da época, era analisado como caráter indefinível e sem reputação). Não aceito como mago, poderia atingir a notoriedade do *trickster*, cujas artimanhas levam-no à categoria de narrativa de deuses como Hermes, Thoth e Loki, continua Levin. A modernização não o muda, apenas introduz uma perspectiva de interpretação que se afasta dos valores da

<sup>77</sup> Ibidem, cf. p. 92-93.

<sup>78</sup> Cf. ALLEN, Margerite de Huszar. "The *Faustbuch* as Formulaic Fiction", p. 32-41.

<sup>79</sup> Cf. JONES, John Henry. "Introduction: The Faust Books and the Faust Legend", p. 1.

Reforma: Fausto exemplifica o espírito dinâmico da modernidade. Levin sugere até que não seria necessário esperar por Derrida para presenciar o jogo de opções binárias na crítica; Fausto já promoveria tal jogo.<sup>80</sup>

Segundo J. W. Smeed, a visão de que a única ou principal motivação dos vários Faustos residiria na busca do conhecimento é incorreta, o que demonstra através da análise das narrativas faústicas, incluindo a de Goethe: sua imagem é a de um Fausto, sujeito de uma aposta entre Deus e o diabo, resultado de questionamentos sobre a humanidade em geral, em que a sua única demanda são maiores possibilidades de experiência para o homem.<sup>81</sup>

De acordo com a interpretação marxista de Marshall Berman, o tema do Fausto, desde a *Historia D. Johann Fausten*, passando pelas várias versões, incluindo a de Marlowe, trata do impulso ao auto-desenvolvimento que passa a reger o homem a partir do fim da Idade Média, até o *Faust II*, de Goethe, onde "uma das idéias mais originais e frutíferas (...) é a de afinidade entre o ideal cultural de *auto-desenvolvimento* e o movimento social real em direção ao desenvolvimento *econômico*".<sup>82</sup> O Fausto de Goethe convive com uma fissura entre o seu mundo interior, de uma cultura distanciada das fronteiras medievais e clássicas que lhe abriu imensas possibilidades de aspirações e sonhos, e um mundo exterior, estagnado e ainda preso aos valores feudais e medievais. A angústia gerada por essa partição, impulsiona-o a buscar uma síntese entre os opostos, o que faz com que enfrente paradoxos cruciais

<sup>80</sup> Cf. LEVIN, Harry. "A Faustian Typology", p. 2-10.

<sup>81</sup> Cf. SMEED, J. W. *Faust in Literature*, p. 27.

<sup>82</sup> BERMAN, opus cit., p. 40.

para a estrutura do psyche e economia modernos, paradoxos tão profundos quanto a noção de criação pela destruição.<sup>83</sup> No *Faust II*, escreve Berman, "A busca romântica do auto-desenvolvimento (...) resolve-se através de uma nova forma de romance, através do trabalho titânico de desenvolvimento econômico".<sup>84</sup>

O Fausto do *Faust II* é protagonista de uma sociedade feudal decadente que, juntamente com Mefistófeles, colabora para abalar ainda mais a estrutura feudal já frouxa internamente; além disso, ele acredita no ideal do projeto capitalista de desenvolvimento econômico: através dos "poderes do submundo" (ou Mephisto), como disse Marx,<sup>85</sup> ele intenta a criação para a modernização, mesmo que para isso seja necessário todo o tipo de perda, ou destruição. Parece que é pela "lógica do suplemento", embutida no projeto fáustico, que se estabelece a relação do tema do Fausto com a tradução. Resta-nos buscar o tecido fáustico no filme de Glauber Rocha.

O estudo de Ferreira nos indica um caminho para chegar até esse texto. A autora assinala a existência do texto fáustico nas culturas populares e de massas da América Latina, nas quais o texto apela para as suas origens, agrupa lendas conexas sedimentadas na memória e processa novas criações especialmente a partir do texto de Goethe, o pré-texto permanente para outros textos. Seu estudo concentra-se nas estórias do "ciclo do demônio logrado", do conto oral e da literatura de cordel nordestina, que

<sup>83</sup> Ibidem, p. 43-47.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>85</sup> MARX, apud. BERMAN, opus cit., p. 40.

tem a figura do ferreiro como fáustica.<sup>86</sup> Aliás, Ferreira observa que o termo para ferreiro no Congo é "nganga", que significa capacidade de fazer.<sup>87</sup>

Já Henry Louis Gates Jr. prefere assinalar a multiplicidade de sentidos desta palavra, apontando como o mais sugestivo de seus significados o de "intérprete" ou mediador, que nos remete ao Exu.<sup>88</sup> As colagens se multiplicam, como vemos. Ferreira observa também as colagens curiosas que a imaginação popular é capaz de fazer com o texto fáustico: entre os folhetos, livros e anúncios de peças examinados a representação visual do Fausto pode ser desde D. Quixote até o Don Juan. Este último se imbrica tanto no tecido fáustico quanto na narrativa vampiresca, como vimos.

Para Ferreira, a razão de ser do texto fáustico em todo o lugar é "a firmeza do tema, o subsolo das crenças mágicas que afloram, a atualização possível de uma dramaticidade inaugural das disputas do bem e do mal, a aquisição do conhecimento e seus impasses, a repressão religiosa como princípio da tensão dramática (...)".<sup>89</sup> Veremos como esse texto se imbrica em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e que transformações sofre quando desse entrelaçamento.

Roberto Schwarz também contribuirá para esta análise. Ao comparar o tratamento que se dá ao tema em *Dr. Faustus*, de Thomas Mann e *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, Schwarz faz considerações interessantes a respeito de uma "existência com ressalvas"<sup>90</sup> do mito quando incorporado a narrativas do século

<sup>86</sup> Cf. FERREIRA, opus cit., p. 95.

<sup>87</sup> Ibidem, cf. p. 79.

<sup>88</sup> Cf. GATES Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey ...*, p. 18.

<sup>89</sup> FERREIRA, opus cit., p. 96.

<sup>90</sup> SCHWARZ, Roberto. "Grande Sertão e Dr. Faustus", p. 44.

XX. Não é possível mais dar um caráter de sobrenaturalidade ao tema, de tratá-lo no âmbito de uma narrativa em que a causalidade é suspensa. Pois o diabólico, em nossos tempos, acrescenta Schwarz, é resultado da interpretação humana, não reduzida à psicologia individual e transposta para o contexto mais abrangente da cultura.<sup>91</sup> Thomas Mann e Guimarães Rosa, que usam o mito como forma de compreender a relação entre a tradição e a psicologia individual, pretendem simplesmente narrar a história de sua manifestação. Rocha, conforme veremos, terá o mesmo objetivo, com a diferença apenas que o fará num sistema semiótico diferente, o cinema, usando as técnicas narrativas apropriadas a este. Não faz parte do escopo deste trabalho, contudo, examinar de que modo tais técnicas contribuiriam para a transformação do tema.

#### 4.6.2. O Tema do Fausto em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

Neste movimento de hóspedes/hospedeiros, parasitas/hospedeiros, a escolha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (DDTS) para imbricação ao *Fausto* no título do "transtexto" de Campos parece ter sido motivada pelo fato que o DDTS pode ser lido também como mais uma réplica (que se constitui, contudo, em uma trajetória diferente) do tema fáustico, agora no contexto do cinema brasileiro.

Rocha faz uma revisitação aos temas do cangaço e do messianismo religioso do Nordeste em seu filme, buscando inspiração tanto em fontes literárias clássicas tais como *Os Sertões* e *Grande Sertão: veredas* quanto na poesia épica de cordel e dos cantadores nordestinos de feira, conforme assinala Lúcia Nagib em seu estudo. As

---

<sup>91</sup> Ibidem, cf. p. 46.

afinidades apontadas por Nagib entre o filme e o *Grande Sertão* são "a montagem convulsa" do primeiro e "os vaivéns narrativos"<sup>92</sup> do segundo. Quanto a poesia épica do cordel, ressalta Nagib que são reaproveitadas por Rocha e Sérgio Ricardo em canções compostas pelos dois para pontuar e dirigir a estrutura narrativa do filme.<sup>93</sup> Vou ampliar a percepção de Nagib, acrescentando que a afinidade com o *Grande Sertão* e com a literatura de cordel está também estreitamente relacionada com o que Ferreira denominou de "tecido fáustico": Rocha irá compor sua parcela desse tecido, misturando erudito e popular em sua recriação do tema, ou seja, mesclando a abordagem de Guimarães Rosa ao tema na literatura clássica e a abordagem popular ao tema na poesia de cordel. Para tanto é necessário um exame da história do filme.

O filme de Rocha conta a história de um casal de camponeses, Manuel e Rosa, e sua viagem "migratória" através do sertão, com o objetivo de encontrar uma solução para a sua condição de extrema penúria.<sup>94</sup> Esta constante migração visando a construção de uma vida melhor e mais justa implica numa série de destruições violentas. O casal vive em condições de pobreza extrema no sertão do nordeste, durante o período de transição da monarquia para a república (decadência de uma, substituição pela outra). Manuel toma conta do gado de um senhor de terras, compartilhando com ele apenas uma parte ínfima desse gado; Rosa planta e produz o alimento da casa. Manuel sonha com uma vida melhor – ele ouviu falar, ou teve contato com Sebastião, o

<sup>92</sup> NAGIB, Lúcia. "O Sertão está em toda parte: Glauber Rocha e a Literatura Oral", p. 72.

<sup>93</sup> Ibidem, cf. p. 74.

<sup>94</sup> Ver a análise de XAVIER, Ismail. "Eldorado as Hell: Cinema Novo and Post Cinema Novo - Appropriations of the Imaginary of the Discovery", p. 198.



padre místico que anuncia essa vida melhor, agregando cada vez mais fiéis à sua causa alegórica de transformar o "sertão em mar", para a qual é necessário "matar o dragão". Manuel tem, portanto, um projeto de auto-desenvolvimento, a princípio individual, ou alienado, para usar as palavras de Xavier,<sup>95</sup> quando se junta a Sebastião; mais tarde, coletivo, ou consciente, ao se juntar à causa dos jagunços no sertão. Rosa, por outro lado, é cética e não compartilha dos sonhos de Manuel.

Randal Johnson escreve: "Rocha pegou a *forma* do mito (de renascimento) e usou-a em variações infinitas em seus filmes".<sup>96</sup> O autor observa que há dois momentos apocalípticos no filme, estreitamente relacionados com morte e ressurreição (ou se pensarmos na "lógica do suplemento" fáustico, relacionados com a destruição para a construção): no primeiro momento, Manuel "mata o dragão" (o senhor de terras) e sobrevive para acompanhar Sebastião e os beatos na caminhada ao Monte Santo, onde será possível transformar o sertão em mar; durante a trajetória para o monte, entretanto, toda a sorte de violências é praticada, pois é preciso "matar o dragão" para se chegar ao tesouro, o mar.

Johnson lembra-nos que Rocha não só usa repetidamente o mito católico de São Jorge, ele também o funde com ritos e santos afro-brasileiros, seguindo o movimento sincrético; além disso, ele usa da ambigüidade do próprio São Jorge, que pode ser entendido como o dragão ressuscitado e transformado.<sup>97</sup> Desta imagem pode-se inferir a bifurcação, a fenda no interior do conceito de Deus, temática do filme:

<sup>95</sup> Ibidem, p. 198.

<sup>96</sup> JOHNSON, Randal. "Glauber Rocha: Apocalypse and Resurrection", p. 119.

<sup>97</sup> Ibidem, cf. p. 120.

Sebastião (Deus, São Jorge) promete uma transformação apocalíptica do sertão em mar, em prol da qual terá de matar o dragão; ao mesmo tempo, ele torna-se o dragão quando pratica a violência objetivando a transformação, e quando é, finalmente, morto por Rosa antes do massacre dos beatos por Antônio das Mortes.

A análise de Berman, do Fausto como "desenvolvimentista", ressalta que, depois de praticar todo o tipo de destruição no caminho para o desenvolvimento, ironicamente, só resta, nesse caminho, a figura do "desenvolvimentista" para ser também destruída. É o que acontece a Sebastião no segundo momento apocalíptico da história proposto por Johnson. Implicitamente, vemos aí uma reduplicação estranha de Faustos: Manuel é fáustico em sua busca, Sebastião também o é e, como veremos, Corisco, sendo todas as personagens divididas internamente pela bifurcação estranha do "para".

Dentro do "(...) modelo de morte e ressurreição (...) (com) sua manifestação central em torno do mito de São Jorge e o dragão",<sup>98</sup> reconhecido por Johnson ou, de acordo com a presente análise, dentro da lógica do suplemento, Sebastião é morto para ressurgir em Corisco, como líder de Manuel. Corisco, o diabo, também quer fazer "o sertão virar mar", transformar o mal em bem através do mal. Ele parece pensar como Mephisto quando este se justifica através do subtexto do mito de criação judeu-cristão: "(...) nada vem do nada; é só por intermédio de "tudo que você chama de pecado, destruição, mal" que qualquer tipo de criação pode acontecer".<sup>99</sup> Assim, Corisco

<sup>98</sup> Ibidem, p. 133.

<sup>99</sup> BERMAN, opus cit., p. 47.

acredita que só poderá fazer frente à injustiça e à fome com mais injustiça e fome, só acabando com tudo é que poderá trazer o melhor. Rosa e Manuel são poupados por Antônio das Mortes no massacre aos beatos e levados até Corisco, com quem participam de lutas sangrentas no sertão, visando a um mundo mais justo.

Até agora é possível assinalar alguns dos temas da história do DDTS que confluem para a articulação do tecido fáustico. Atualiza-se a dramaticidade primeira das disputas entre o bem e o mal, com a imagem de São Jorge versus o dragão abrangendo, de certa forma, as várias disputas: Manoel e o senhor de terras, Sebastião e Corisco na luta contra o mal. Contudo, como bem observa Ferreira, há um deslocamento do conflito bem versus mal devido a um imperativo prático, instalando-se, na medida do possível, um projeto utópico cujo objetivo imediato é buscar melhores condições de vida.<sup>100</sup> Lúcia Nagib, por sua vez, assinala que Rocha transpôs com propriedade para seu filme a equivalência de contrários que prevalece na tradição oral nordestina, especialmente ao conceber as suas várias personagens dúplices. As lendas locais que afloram no tecido fáustico de Glauber são aquelas relativas ao "Deus negro" e ao "Diabo louro", registradas pelo cordel e que também serviram ao propósito de criação das personagens duplas, nesse caso, Sebastião e Corisco.<sup>101</sup>

Fica uma pergunta, também útil para Sebastião: como deve ser Corisco interpretado, como São Jorge ou o dragão, o dragão ressuscitado em São Jorge ou o oposto? Conforme escreve Xavier, "DDTS não dá nenhuma resposta unívoca (...) [a

<sup>100</sup> FERREIRA, opus cit., p. 29.

<sup>101</sup> NAGIB, opus cit., p. 78.

estas ambigüidades] e seria obtuso querer uma, pois o que é fundamental no filme é a heterogeneidade mesma de suas representações".<sup>102</sup> Ou, nas palavras de Johnson: "(...) (a) luta metafísica e dialética entre forças maiores que a própria raça humana (...) impede uma interpretação maniqueísta".<sup>103</sup> Outra das formas pelas quais se manifesta, no tecido fáustico de Rocha, a ambigüidade, própria também à tarefa da tradução, é na sexualidade das personagens. Nagib vê a dupla perspectiva em Rocha como resultado da mistura sincrética das tradições portuguesa e africana na representação da cultura pelo cineasta, o que já o levaria a uma representação da dualidade nas personagens. A autora refere-se, adicionalmente, à "bicontinentalidade" dos portugueses, divididos entre tendências européias e africanas, a qual corresponderia também a uma bissexualidade no indivíduo, ou a uma sexualidade ambígua: a devoção obsecada de Manuel por Sebastião que leva Rosa a matar o último, a afinidade entre Rosa e Dadá, mulher de Corisco, e a adoração fanática de Corisco por Lampião são assinaladas por Nagib como comportamentos sexualmente ambíguos que, em última instância, comporiam um quadro maior de duplicidade temática.<sup>104</sup>

O pacto é outro dos temas fáusticos presente no DDTS e que se repete em formas múltiplas: Manuel mata o patrão por uma fatalidade, fazendo inevitavelmente um pacto de sangue com o diabo por um futuro melhor; Sebastião tem um pacto com Deus (ou o diabo?), mata, destrói e faz oferenda de sangue a este para levar o povo até o "mar" e Corisco fez um pacto com o diabo (ou seria com Deus?) para melhorar as

<sup>102</sup> XAVIER, Ismail. "Black God, White Devil: The Representation of History", p. 147.

<sup>103</sup> JOHNSON, Randal "Glauber Rocha: Apocalypse and Resurrection", p. 135.

<sup>104</sup> NAGIB, opus cit., p. 79-80.

condições de vida dos oprimidos. Aqui a aquisição do conhecimento transforma-se no projeto utópico de mudar um *status quo* de injustiça e exploração; a repressão religiosa, princípio de tensão dramática, assume o corpo do messianismo religioso nordestino e suas formas de repressão.

A migração constante, ou "adiamento" do significado encontra ressonâncias na "migração" das personagens no filme: é a figura de Antônio das Mortes, agente de um destino determinista, que ressurge em cena para matar o dragão, Corisco. A circularidade da morte e vida, juntamente com a circularidade do significado, é mantida no filme: Rosa e Manuel são poupados novamente para contar a outros sua história, Rosa terá um filho talvez gerado por Corisco, numa cena que pode ser lida como paródia da concepção de Cristo.<sup>105</sup>

Tanto a paródia à história de Cristo (por exemplo, as palavras de Mephisto "Tudo está consumado", parodiando as palavras de Cristo), quanto a circularidade da morte/vida e da significação (por exemplo, a indefinição quanto à morte ou à danação de Fausto, no final do *Faust II*) parecem recursos usados por Goethe. Já vimos que o tema do Fausto migra para o sertão brasileiro, no DDTS, e que este e o Fausto estão imbricados no título da tradução de Campos, que gerou um ensaio importante sobre a tradução. Resta-nos estabelecer a relação do vampiro com o tema fáustico e a tradução.

<sup>105</sup> Cf. JOHNSON, opus cit., p. 134.

#### 4.6.3. A Tradução e o Vampiro

A apropriação, por Haroldo de Campos, comumente com reversão, das imagens dos textos que traduz, com o objetivo de elucidar o processo de tradução e conceituar o seu projeto tradutório, já é questão amplamente analisada. Assim, da imagem benjaminiana do anjo da tradução, ele retira a sua "tradução luciferina"; da **conjunção dessa imagem com o tema "mefistofáustico"**, ele origina as noções de "empresa satânica" e de "transluciferação mefistofáustica". E a transfusão de sangue e a vampirização, de onde são apropriadas? Provavelmente de Goethe que, ao que parece, foi o primeiro escritor a introduzir o mito do vampiro na literatura universal, na balada *Die Braut von Korinth*,<sup>106</sup> em que o tema é tratado a partir da perspectiva literária romântica. Mais tarde, o autor introduz também os vampiros em uma cena do *Faust I* e em duas cenas do *Faust II*.

A balada mencionada parece ser uma segunda re-impressão no palimpsesto de Phlegon de Tralles; nela, Goethe entrelaça o tema do amor romântico ao mito do vampiro e, apresentando uma combinação de traços das histórias sobre vampiros da Sérvia e da Dalmácia, situa-a na Grécia, atendendo, em última instância, ao conceito romântico de que "(...)a Antigüidade é a base ideal para a civilização européia".<sup>107</sup> O *Faust I* apresenta uma referência ao vampiro na cena "Bodega de Auerbach" que, de acordo com Stuart Atkin, é "altamente significativa como prefácio geral às aventuras

<sup>106</sup> Devo a DIMIC, Milan V. "Vampiromania in the Eighteenth Century: The Other Side of Enlightenment", p. 10, a referência à balada de Goethe, bem como a referência aos vampiros da cena "Baile de Máscara", p. 13.

<sup>107</sup> Ibidem, p. 10. Ver também o que diz Gelder a respeito do vampiro como "original" e, ao mesmo tempo, "acrescido" de informações de outras culturas.

seguintes do Fausto, embora sua participação nela seja completamente passiva".<sup>108</sup> Trata-se da referência de um dos estudantes à sua antiga amada, que o trocou por um dos amigos, que bebe com ele na bodega. Essa referência parece ter pouca ou nenhuma relevância para os propósitos deste trabalho.

No *Faust II*, a primeira referência ao vampiro é uma alusão à obra *The Vampyre*, de John Polidori, que parece ter impressionado muito a Goethe; é, ao mesmo tempo, uma crítica aos excessos do romantismo gótico. Na "[s]ala Vasta (...) decorada e ornamentada para a mascarada carnavalesca", quando o arauto "introduz vários tipos de poetas", "os poetas noturnos e macabros pedem desculpas por estarem metidos num bate-boca interessantíssimo com um Vampiro recentemente criado, no qual vêem a possibilidade do surgimento de uma nova forma poética (...)".<sup>109</sup>

A crítica aos excessos do romantismo tem seu papel dentro da cena do baile que, de acordo com William Rose, é uma representação da decadência do feudalismo e sua substituição pelo mundo burguês, em que a própria nobreza cava a sua ruína, sendo substituída pelo "mundo burguês do empreendimento livre, do capitalismo (...). O mundo do Fausto não é intrinsecamente melhor, ou mais moralista que o mundo feudal que ele destrói; mas é criativo, produtivo, e desloca o velho como necessidade orgânica".<sup>110</sup> Parece reforçar-se, então, a idéia de que Goethe estaria lidando, no poema, com a idéia de um poder "suplementando" o outro; o autor desenvolve esta idéia de uma maneira carnavalizada, transgressiva e disruptiva, especialmente nas cenas

<sup>108</sup> ATKINS, Stuart. *Goethe's Faust: A Literary Analysis*, p. 58.

<sup>109</sup> GOETHE/*Fausto*; tradução de Jenny Klabin Segall, p. 227. A referência anterior encontra-se à p. 220.

<sup>110</sup> ROSE, William. "Faust", p. 113.

a que se referiu acima,<sup>111</sup> Entretanto, é a terceira e última referência que nos interessa de fato.

Essa referência está na cena "Diante do Palácio de Menelaus", do Terceiro Ato "Em Esparta" a qual, antes de ser agregada ao corpo do poema, foi escrita como uma "Fantasmagoria Clássica-Romântica" (fantasmagoria, no sentido de teatro de sombras). Fausto foi ao outro mundo ressuscitar Helena de Tróia, como ideal de beleza clássica; Helena encontra-se confusa com relação à sua identidade, em frente ao palácio, acompanhada de seus atendentes, que formam o coro. Goethe parece, paradoxalmente, dizer-nos da impossibilidade de "ressuscitar" a identidade do passado, a confusão de Helena o demonstra; demonstra-o também a própria cena como "fantasmagoria". Continuando a cena, Mefisto, disfarçado de Fórquias, tenta convencer Helena da necessidade de ser protegida por Fausto; ele discute com o coro, que parece perceber o seu jogo:

5a. CORISTA

Com que alimentas macilência tão cuidada?

FÓRQUIAS

Com sangue, não, de que te mostras tão sequiosa.

6a. CORISTA

Voraz cadáver, tu, faminta de cadáveres!

FÓRQUIAS

Dentes vampíricos tua boca cínica enchem.<sup>112</sup>

Atkins escreve, ao analisar esta passagem: "A reiterada insistência de Mefistófeles em que os membros do coro são criaturas vampírescas (...) lembra o quadro homérico de

<sup>111</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 104-105.

<sup>112</sup> GOETHE, trad. de SEGALL, opus cit., p. 344.



Odisseus no outro mundo, quando ele mantém à distância as sombras que são atraídas por seu sangue vivo e quente até que possa interrogar Tirésias (...)"<sup>113</sup>.

A referência de Goethe a Homero faz com que Campos vá ao primeiro dos *Cantares*, de Ezra Pound, onde o poeta teria praticado "um rito de propiciação", uma "oblação de sangue", nas palavras de Campos; na interpretação de Hugh Kenner, esta oblação de sangue seria "uma nítida metáfora para a tradução": "Odisseus desce ao lugar onde vive todo o passado do mundo, e para que as sombras possam falar, traz a elas sangue (...)"<sup>114</sup>.

Campos reverte a noção de transfusão de sangue tal como é representada por Homero – ao invés de fazer-nos pensar que os vivos alimentam os mortos com o seu sangue para que estes possam falar, faz-nos pensar no reverso, que os vivos se nutrem do sangue dos mortos para criar a sua própria palavra. Campos parece, assim confirmar a sua adoção da filosofia antropofágica, caracterizando o vampiro como antropófago, quando, ao falar em vampirização, pensa no "nutrimento do tradutor". A vampirização seria, assim, o ato de sugar o sangue dos mortos com vistas a nutrir-se e a criar algo novo, regenerado, tal como com o ato da antropofagia.

Na interpretação de Susan Bassnett, as metáforas da teoria da tradução brasileira, freqüentemente metáforas físicas e violentas que se opõem claramente àquelas que definem a tradução como operação servil, significam uma rejeição à hierarquia de poder que privilegia o "original" e relega a tradução para uma condição

<sup>113</sup> ATKINS, opus cit., p. 199.

<sup>114</sup> KENNER, Hugh, apud CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, p. 208.

de inferioridade. Vampirismo e canibalismo, enquanto imagens para a tradução, são colocados no mesmo plano pela autora: "as imagens da tradução como canibalismo e como vampirismo, através das quais o tradutor suga o sangue do texto fonte para fortalecer o texto alvo, como transfusão de sangue que dá ao recebedor vida nova (...) emanam da teoria de tradução pós-moderna e pós-colonial".<sup>115</sup> A tradução para Campos, continua Bassnett, é um modo de afirmação de seu direito de releitura e reposição do cânon literário europeu.<sup>116</sup> Ao repetir as conclusões a que chega Else Vieira, em sua análise da teoria de tradução dos irmãos Campos, Bassnett demonstra compartilhar aquelas conclusões: a teoria de tradução literária dos irmãos Campos poderia ser interpretada como pós-colonial e pós-moderna.

Curiosamente, Eneida de Souza, ao analisar a prática de devoração de Haroldo de Campos e propor o "enlace da tradução com a antropofagia", deixa escapar o germe para o presente estudo, ao usar, em sua análise, a palavra "contaminar", palavra que não parece se integrar à filosofia antropofágica: "O enlace da tradução com a antropofagia se dá especificamente no nível da linguagem, quando o texto traduzido irá *contaminar* não apenas a escrita do outro, mas servirá de substrato para a metalinguagem do tradutor (ênfase minha)".<sup>117</sup> Ora, a antropofagia tenta afastar a idéia da contaminação do nativo pelo europeu, buscando instituir a noção de uma contaminação de mão única: ao antropófago interessa devorar apenas o inimigo mais forte e melhor, para que possa digerí-lo e acrescentar o autóctone, fortalecendo-o, a fim

<sup>115</sup> BASSNETT, Susan. "From Comparative Literature to Translation Studies", p. 155.

<sup>116</sup> Ibidem, cf. p. 157.

<sup>117</sup> SOUZA, opus cit., p. 20.

de reproduzir ou recriar o novo, o regenerado. Entretanto, Encida de Souza deixa implícita em sua afirmativa uma contaminação que se infiltra nos territórios do mesmo e do outro, confundindo limites. Ao analisar a imagem do vampiro na literatura, tenho demonstrado que o vampiro, diferentemente do antropófago, perturba e rompe com a possibilidade de identidades estáveis, regeneradas e definitivamente separadas, como em pólos opostos, pois presume contaminação e réplica de si mesmo. O vampiro entrelaça-se com o tecido fáustico e com o projeto macunaímico – o que, em última análise, leva a uma distinção entre *Macunaíma* e a antropofagia.

Resta-me reafirmar dois aspectos que têm sido assinalados no desenvolvimento desta análise. O primeiro aspecto é que a teoria de tradução proposta por Haroldo, como máquina textual, adquire a forma monstruosa frankensteiniana, no sentido em que emerge dos fragmentos dos textos traduzidos e intenta o apagamento da imagem do criador, aceitando o conceito romântico de criação singular e, ao mesmo tempo, paradoxalmente rebelando-se contra a desvalorização romântica da idéia de autoria. Mais paradoxal ainda é o fato de que, ao tentar reverter o conceito de fidelidade, não consegue escapar dele, resultando, em última análise, na tão temível essencialização do texto: afinal, de que fidelidade nos dizem seus textos? da fidelidade a uma "forma" que, em última instância, remete a uma "essência"? O segundo aspecto assinalado tem ligações com o fato de que a teoria de Haroldo de Campos, enquanto estratégia contradiscursiva, ao interpretar vampirização como antropofagia, se posiciona ainda dentro de uma estratégia guerreira "de manobra", numa perspectiva de alteridade em que se definem as fronteiras entre o eu e o outro. Sua metalinguagem

tradutória, enquanto estratégia contradiscursiva, difere daquela de Bhabha, que escorrega de um conceito a outro, produzindo o mesmo efeito de ambivalência que ele reivindica para o discurso colonial; nas palavras esclarecedoras de Robert Young,

"(...) [um] discurso [que] trabalha para minar sua própria autoridade monológica, [que] provoca constantemente o leitor com a dificuldade de seus textos, suas expressões oximórcas e alusões indiretas. Na verdade, seu uso de teorias distintas e conflitantes produz exatamente aquele tipo de ambivalência que sujeita o leitor aos efeitos da incerteza desconcertante do discurso colonial: a teoria ocidental está sendo usada rigorosamente, em seu contexto disciplinar próprio, ou ela funciona mais pelo poder de sugestão e analogia? Ela está sendo usada como modelo, ou é uma forma de mímica, hibridismo, uma duplicação fantasmática e espectral que encena a duplicidade do próprio nome de Bhabha?"<sup>118</sup>

Essa estratégia contradiscursiva, nos termos de Menezes de Souza, constitui-se em "guerra de posição", que aqui identificamos com a narrativa *trickster* de Mário de Andrade e em um sentido de alteridade que rompe os limites entre o "dentro" e o "fora", entre as identidades do mesmo e do outro, tornando-as instáveis.

Finalmente, a tradução/vampirização de Haroldo de Campos, ao adotar a antropofagia como modelo, aproxima-se do conceito de "intradução" do irmão, Augusto de Campos. Para Augusto, a busca da diferença, via intradução, faz-se através da "*persona*", ou de "entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor."<sup>119</sup> Seguindo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade, Augusto aqui "devora" Fernando Pessoa, acrescentando a sua *persona* digerida à sua própria produção literária. Na percepção de Else Vieira, Augusto

<sup>118</sup> YOUNG, Robert. "The Ambivalence of Bhabha", p. 156.

<sup>119</sup> CAMPOS, Augusto de. *Verso, Reverso, Controverso*, p. 7.

também insere na tradição de teatro ocidental o ritual antropofágico de nativos latino-americanos, os Aztecas, que vestiam a pele dos sacrificados em homenagem ao seu deus. A leitura de Vieira visualiza, ainda, o caráter pós-colonial da filosofia antropofágica que, inspiradora da teoria de tradução brasileira, propulsiona-a a uma estratégia de reação ao domínio da colonização europeia e a buscar a diferença, via tradução.<sup>120</sup>

Mas, novamente, à inserção apenas da figura do nativo como diferença escapa a complexidade das relações raciais no contexto pós-colonial brasileiro. O "entrar na pele" quase que pode ser transformado numa outra versão de "pele negra, máscaras brancas", tão de acordo com a ideologia do colonizador. Além disso, pode ser associado com a relação totêmica: o "entrar na pele" pode ser entendido como a tentativa de inversão da ordem tabu/totem de modo a estabelecer uma identidade com o totem. Dessa forma, ele confirma a superioridade do totem e autoriza a hierarquia de valores da lógica binária ocidental, apenas invertendo-a.

---

<sup>120</sup> Cf. VIEIRA, Else R. P. "Nudity Versus Royal Robe: Signs in Rotation from (In)Culture to (In)Translation in Latin America", p. 11.

**V. OS MONSTROS NA NARRATIVA  
FÍLMICA CONTEMPORÂNEA**

"[O cinema] é certamente um lugar onde o vampiro deveria, inevitavelmente, habitar - como criatura sedutora e fascinante da noite, ligada às tecnologias reprodutivas da era moderna e à acumulação do capital - uma criatura que, como o próprio cinema, coloca em questão a polaridade usual do real e do ilusório, da crença e da descrença."<sup>1</sup>

"Ontem estive no reino das sombras. Se você soubesse como era estranho! Não havia sons ou cores. Lá, tudo - a terra, as árvores, as pessoas, a água, o ar - se tingia de um único tom de cinza: num céu cinza há raios cinzentos de sol, em faces cinza, olhos cinzentos, e as folhas das árvores são cinza como as cinzas. Isso não é vida mas a sombra da vida, também não é movimento mas a sombra insondável do movimento."<sup>2</sup>

## 5.1. INTRODUÇÃO

Este estudo também investiga a monstrosidade como construção narrativa no cinema. Focaliza o vampiro e o *trickster*, uma vez que temos observado que estas duas versões monstruosas são construções capazes de responder a uma multiplicidade de questões da cultura. As epígrafes acima remetem, principalmente, a dois fatos básicos: o vampiro, conforme ressalta Gelder, é, antes de mais nada, uma figura difundida pelo cinema mais do que por qualquer outro meio e o cinema foi, em seus primórdios, como bem descreve Maxim Gorky, intrinsecamente um reino de sombras.

<sup>1</sup> GELDER, Ken. *Reading the Vampire*, p. 88.

<sup>2</sup> GORKY, Maxim, apud MAYNE, Judith. "Dracula in the Twilight: Murnau's *Nosferatu* (1922)", p. 37.

O cinema como fantasmagoria, ou reino de sombras, é questão que será abordada aqui devido à estreita relação que há entre vampiro e sombra e ao tratamento diferenciado que foi dado à sombra vampiresca na literatura e no cinema.

Meu objetivo é, portanto, analisar a representação do vampiro e sua sombra em filmes cuja escolha não é de forma alguma aleatória. Examinarei, inicialmente, dois filmes europeus, *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens*, de Friedrich Murnau (1922) e *Nosferatu - Phantom der Nacht*, de Werner Herzog (1978). O filme de Murnau, o primeiro baseado no romance de Stoker, presta-se à fórmula testada, no Capítulo III, para o texto literário, que demonstra que o vampiro, por ser culturalmente adaptável, responde a questões específicas de cada cultura, permitindo-nos estender esta fórmula para as transposições filmicas do mito. Além disso, por ser um exemplar do cinema Expressionista alemão, apresenta um tratamento especial de sombra e luz. O filme de Herzog, ao mesmo tempo que se pretende uma releitura do filme de Murnau, empreende também um diálogo com o texto de Stoker, trazendo principalmente para o fórum de debates as questões de autoria e de voz narrativa.

Estas questões, apontadas por Judith Mayne em seu estudo do filme de Herzog, são também abordadas, a partir de uma perspectiva totalmente diferente, por Francis Ford Coppola (1991) em sua transposição da obra de Stoker para o cinema. Embora pareça anunciar, já a partir do título do filme – *Bram Stoker's Dracula* – uma volta fiel ao "original", o que Coppola se propõe a fazer é "contar a verdadeira história jamais contada", modificando e inserindo eventos, dentre os quais, uma cena inteira de homenagem ao cinema americano dentro do próprio cinema. Nesta homenagem, o



diretor mistura técnicas do cinema antigo, por exemplo, efeitos de "shadow-theatre", usados nos primórdios da arte cinematográfica – e que nos levam, paradoxalmente, a fazer uma interpretação pós-moderna da sombra do vampiro –, com técnicas modernas do cinema americano de terror, no que diz respeito a transformações monstruosas do corpo.

Os três filmes acima mencionados, já referidos em vários estudos de críticos de cinema, são importantes nesta análise, por formarem uma cadeia lógica de leituras e releituras do romance de Stoker, as quais reforçam a idéia da adaptabilidade do mito às diferentes culturas. São, entretanto, mais valiosos como contraponto às recriações do mito do vampiro na América Latina pós-colonial. São três os filmes analisados. Os dois primeiros, *Vivir Mata*, produção argentina, de Bebê Kamin (1990) e *Chronos*, produção mexicana, de Guillermo del Toro (1992), apesar de manter uma "fórmula" para o vampirismo basicamente semelhante à fórmula que se apresenta em Stoker (sangue, estaca, e viagem, por exemplo), introduzem, como é o caso de *Chronos*, elementos totalmente novos nesta fórmula, sem qualquer referência ao vampiro histórico imortalizado por Stoker, o que vale a pena ser investigado.

Há ainda a representação do vampiro e sua sombra no cinema brasileiro. À maneira da análise da representação monstruosa no texto literário, em que se propôs o *trickster* como metamorfose do vampiro em nossa cultura e se elegeu o Macunaíma como representação máxima daquele monstro, abordarei dois filmes brasileiros: *Nosferatu no Brasil*, de Ivan Cardoso (1971), versão brasileira do vampiro *Nosferatu*, de Murnau, realizada durante o movimento tropicália nos anos setenta e a transposição

de *Macunaíma*, de Joaquim Pedro Andrade (1969), objetivando dar continuidade à análise da representação monstruosa brasileira, agora na narrativa fílmica.

Antes da análise propriamente dita da representação monstruosa no cinema, faz-se necessário uma breve descrição dos parâmetros teóricos de transposição intersemiótica que fundamentarão o estudo proposto, uma vez que estaremos tratando, na maioria dos filmes escolhidos, de transposições de textos literários para o cinema.

## 5.2. VAMPIRO E CINEMA: TRANSPOSIÇÕES CULTURAIS

Não se pretende tratar a questão da transposição da obra literária para o cinema a partir de um conceito de adaptação que leve em consideração apenas o fato de que sistemas semióticos ou formas de arte diferentes têm, inevitavelmente, propriedades distintas decorrentes do meio que lhes é apropriado, ou nos termos de Stuart Y. McDougal, de um conceito de adaptação como arte metamórfica de meios artísticos.<sup>3</sup> Outras questões têm uma relevância maior para este estudo, como a autoria e a interpretação na transposição fílmica.

Falando da autoria no processo de adaptação de textos literários para o que chama de "textos performáticos", Peter Reynolds analisa como problemática a atribuição de autoria a estes últimos, uma vez que há um descentramento do autor "original" no processo.<sup>4</sup> McDougal confirma essa idéia quando escreve: "independentemente do modo como determinamos a autoria, cada adaptação é

<sup>3</sup> Cf. MCDOUGAL, Stuart Y. *Made Into Movies: From Literature to Film*, p. 3.

<sup>4</sup> REYNOLDS, Peter. "Introduction", p. 8.

inevitavelmente uma interpretação(...)"<sup>5</sup> da obra em que se baseia, moldada pela visão do escritor ou diretor responsável por sua autoria.

Claus Clüver, ao analisar poemas ekfrásticos como transposições intersemióticas de pinturas, opta por uma visão mais conservadora de tradução intersemiótica, tomando como base o conceito de tradução interlingual, de Jakobson. Por outro lado, introduz o conceito mais abrangente de tradução de Annie Brisset, de acordo com o qual suas análises dos poemas ekfrásticos como transposições provavelmente teriam de ser reorientadas. Além disso, Clüver enfatiza a interpretação e o engajamento do tradutor com o texto como cruciais no processo.<sup>6</sup>

Considerando a adaptação filmica como tradução cultural, Thaís F. N. Diniz aponta para a necessidade de se estudarem as adaptações visando a procura e a explicação "das relações entre as práticas discursivas e seus contextos respectivos (sociocultural, político, econômico) (...)",<sup>7</sup> novamente enfatizando a perspectiva cultural dos estudos tradutórios que ultrapassam a análise textual e a crítica contextual, preconizando, como objeto de estudo, a história real da ativação do texto.<sup>8</sup>

Seguindo essa mesma linha de tradução cultural, Judith Mayne, para analisar os *Nosferatu*, de Murnau e Herzog, reivindica uma "perspectiva histórica" para o estudo da relação entre literatura e cinema que sugira "(...) que a relação entre dois textos, literário e filmico, é um encontro dinâmico ao invés de uma versão estática (...)

<sup>5</sup> MCDUGAL, Stuart Y., opus cit., p. 6.

<sup>6</sup> Cf. CLÜVER, Claus. "On Intersemiotic Transposition", p. 84.

<sup>7</sup> DINIZ, Thaís F. N. *Os Enleios de Lear: da Semiótica à Tradução Cultural*, p. 39.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 31.

de um meio para outro".<sup>9</sup> Para a autora, a adaptação, longe de ser uma simples transposição de sistemas semióticos diferentes, "(...) é sempre um processo de leitura e interpretação (...)".<sup>10</sup>

Michael Klein, em introdução a uma coletânea de ensaios sobre a transposição de obras da literatura inglesa para o cinema, considera três abordagens principais no processo de adaptação filmica. A primeira delas seria a adaptação que tentaria manter o "espírito" e o gênero do texto literário; a segunda manteria o núcleo da estrutura da narrativa, porém com reinterpretação ou desconstrução do texto literário; finalmente, a terceira partiria do pressuposto que o texto literário é apenas ponto de partida para a criação de um trabalho inteiramente original. Klein enfatiza que fatores culturais afetam significativamente o processo de adaptação: "além das considerações de diferenças nacionais, mudanças significativas de interpretação provavelmente ocorrerão quando o texto literário produzido num período histórico for adaptado numa época posterior, de acordo com as pre-concepções culturais e ideológicas da indústria [cinemática]".<sup>11</sup>

Finalmente, Ken Gelder considera que os filmes sobre vampiros são facilmente reconhecíveis, pois têm geralmente uma fórmula básica que se repete (sangue, estaca, crucifixos, etc.); entretanto, esses filmes, continua o autor, são "variáveis culturalmente" e o discurso que tais filmes apresentam, enfatizando a tensão entre equilíbrio e desequilíbrio, pode manifestar-se de maneiras diferentes. Gelder

<sup>9</sup> MAYNE, opus cit., p. 25.

<sup>10</sup> MAYNE, Judith. "Herzog, Murnau, and the vampire", p. 119.

<sup>11</sup> KLEIN, Michael. "Introduction: Film and Literature", p. 11.

destaca, além disso, que há um diálogo entre os diversos filmes sobre vampiros que "(...) são freqüentemente (...) conscientes de seus predecessores, baseando-se em ou modificando (...) aspectos deles, parodiando-os, 'recriando-os', e assim por diante".<sup>12</sup>

Janet M. Todd faz a mesma colocação de forma muito bem humorada, "vampirizando" o tema e a linguagem vampiresca:

"Inevitavelmente cada (...) vampiro (...) fala com os outros e cada um comenta os companheiros. De certo modo, eles próprios entraram numa relação vampiresca: cada um toma a história do seu predecessor, suga sua mensagem e, a seguir, imprime vida nova ao enredo e personagem. E cada obra é, ao mesmo tempo, uma vítima do Drácula, pois cada uma ressuscita o cadáver nobre e injeta nele sangue contemporâneo".<sup>13</sup>

É, portanto, a partir de uma perspectiva de re-interpretação ou de transposição cultural e do diálogo que cada filme empreenderá com a obra de Stoker, ou com o mito, além do diálogo que eles estabelecem entre si, que a análise dos filmes referidos na introdução será elaborada. Remetemo-nos especialmente a Gelder, que destaca os vampiros como representações de "posições" culturais específicas e Auerbach, que relaciona vampirismo com poder: se o poder, no século dezenove, é inglês, os vampiros surgem na narrativa literária inglesa; se no século vinte, o poder é americano, eles ressurgirão nas telas americanas.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> GELDER, opus cit., p. 86.

<sup>13</sup> TODD, Janet M. "The Classic Vampire", p. 210.

<sup>14</sup> Cf. AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*, p. 6.

### 5.3. O VAMPIRO NA EUROPA

Provavelmente o primeiro filme baseado na obra de Stoker foi o *Nosferatu*, dirigido por F. W. Murnau, em 1922. Pelo menos, é o primeiro filme que registra em seus créditos ser uma adaptação do *Dracula*; entretanto, não só efetua transformações radicais do enredo e personagens da história, como também a toma como ponto de partida para meditação e comentário da narrativa do romance. Cópia não autorizada, foi processada pela família de Stoker, tendo como resultado do processo uma sentença para que se retirassem todas as cópias do mercado cinematográfico em julho de 1925.

O poder de ressurgimento do vampiro, comenta Gelder, ou, na nossa interpretação, o efeito de contaminação vampiresca ou poder de infiltração do vampiro, parece ter assegurado que pelo menos algumas cópias tenham "sobrevivido" à caça que se empreendeu contra o filme. A respeito disso, escreve Peter Haining:

"Felizmente para as gerações subseqüentes de amantes do cinema, algumas cópias já tinham sido feitas subrepticamente para distribuidores fora da Europa, e embora a Sra. Stoker conseguisse impedir que quaisquer delas fossem exibidas em Londres, o filme chegou à América, sendo exibido em dezembro de 1929, iniciando, assim, a lenda do *Nosferatu*..."<sup>15</sup>

Um resumo do enredo do filme bem como uma resenha da literatura crítica feita ao *Nosferatu* são necessários para que possamos avaliar o seu papel enquanto transposição do *Dracula*.

Na verdade, a história do *Nosferatu* tem pouca semelhança com a história do *Dracula*, de Stoker. Escrita por Henrik Galeen, essa história nos é contada através do

<sup>15</sup> HAINING, Peter (ed). *The Vampire Omnibus*, p. 231.

diário de uma escriba da cidade, Johann Cavalius. Seu contexto é a pequena cidade de Bremen, onde vive o casal Hutter (Jonathan) e Ellen (Mina). Hutter trabalha para um corretor de imóveis, Knock (no romance de Stoker, corresponderia a Renfield, o louco que se alimenta de insetos e espera a vinda do mestre, Drácula), o qual, afinal, é tido como louco e escravo do Conde Graf Orlock (Conde Drácula). Hutter é convencido por Knock a empreender uma viagem aos Montes Cárpatos para vender um imóvel, em Bremen, ao temível Conde Orlock. Apesar da visível preocupação de Ellen, Hutter, desprovido de qualquer sensibilidade, apenas pensa no significado que um negócio bem sucedido terá para eles, pobres burgueses atingidos pelos anos difíceis pós-império, e parte em direção ao castelo. Deixa Ellen aos cuidados de um casal amigo, Hastings e Annie (Lucy).

Durante a viagem, hospeda-se numa estalagem onde os proprietários, além das pessoas que a freqüentam, reagem com pavor ao ouvirem a que veio. Hutter continua alheio a qualquer reação ao seu redor; conserva, entretanto, um livro, intitulado *O Livro dos Vampiros*, o qual é deixado pela dona da estalagem em seu quarto. Ao chegar ao castelo, é recebido pela estranha figura do Conde Orlock. Hutter, por alguns instantes, parece estranhar a semelhança entre o Conde e Knock, quando o primeiro lê um papiro cheio de hieróglifos, tal como o fizera Knock ao dar-lhe a incumbência da viagem. Hutter também se assusta quando, ao cortar o dedo inadvertidamente, Orlock aproxima-se dele sedento. O Conde ataca Hutter que adormecera no sofá. No dia seguinte, Hutter nota as marcas no pescoço. Escreve a Ellen, entretanto, dizendo que poderiam ser de insetos; conta-lhe também de um sonho

estranho que tivera, mas ainda está alheio ao perigo. Mais tarde, Orlock vê o retrato de Ellen com Hutter e comenta sobre seu belo pescoço. À noite, suga novamente o sangue de Hutter. Através da técnica de edição de imagens, é possível apreendermos uma estranha ligação entre Ellen e o Conde: a cena seguinte à vampirização de Hutter mostra-nos Ellen, em Bremen, acordando no meio da noite como a pressentir o vampiro e o que acontece e Hutter; na próxima cena o Conde, após sugar o sangue de Hutter é focalizado por alguns momentos, com em transe, a receber a mensagem telepática de Ellen. Hutter descobre Orlock, dormindo num caixão à maneira de um vampiro, e presencia o carregamento de outros caixões com terra. Orlock parte em direção a Bremen, levando consigo seus caixões empesteados de ratos. Em seguida, Hutter também se livra do castelo e empreende a viagem de volta a Bremen. Orlock desembarca do *Demeter* com sua bagagem, deixando no barco toda a população exterminada, fato que deixará atordoadas as autoridades da cidade.

A personagem do cientista (Van Helsing) é o patético médico Bulwer, cuja participação na história reduz-se a uma palestra sobre plantas carnívoras e a uma consulta frustrada a Ellen, após o seu contato telepático com Nosferatu. Em consulta anterior com outro médico, o comportamento de Ellen é diagnosticado como "estranho". Enquanto isso, a cidade é dizimada por uma peste cuja causa não é detectada pelas autoridades responsáveis. Ellen pressente o Nosferatu no casarão ao lado enquanto este a observa pela janela, melancólico e solitário. Ela encontra o livro trazido por Hutter, no qual lê que apenas uma mulher de coração puro pode salvar a cidade do malefício do vampiro, entregando-se a ele. Ellen usa o pretexto de chamar o



professor Bulwer para afastar Hutter de casa e atrair Nosferatu, abrindo a janela de sua casa. O vampiro, então, passa a noite com ela até que, ao tentar sair, ao cantar do galo, é reduzido a pó pelos primeiros raios da luz do dia.<sup>16</sup> Hutter e Bulwer não chegam a tempo de salvar Ellen, que morre. Entrementes, a cidade julga Knock como culpado pela peste que assola Bremen. Knock, que já estava preso como louco, consegue escapar. Uma multidão de pessoas o persegue pelas ruas estreitas de Bremen, até que ele é novamente preso.

Como introdução ao seu estudo do Cinema Expressionista alemão, Lotte H.

Eisner faz uma rápida abordagem a fatores sociais e históricos que predisuseram as artes para o movimento Expressionista na Alemanha. Após o colapso do império alemão, no período pós-guerra, a República de Weimar confrontou-se com dificuldades materiais extremas, o que dificultou o atendimento a demandas externas e a manutenção do equilíbrio interno do país. Essa situação deu origem a um declínio geral dos valores da sociedade e a uma grande inquietação interna da nação. Os alemães, sempre propensos ao misticismo e à magia, sucumbem mais uma vez a essas forças, impulsionados pelas imagens de morte nos campos de batalha: "[e] os fantasmas que assombraram os Românticos alemães reviveram, como as sombras de Hades depois de doses de sangue".<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Em capítulo sobre a figura masculina do vampiro no cinema, Alain Silver e James Ursini (1994:65) enfatizam que a suscetibilidade fatal do vampiro à luz do sol foi introduzida ao tema por Murnau.

<sup>17</sup> EISNER, Lotte H. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*, p. 9.

Sem querer ser reducionista, transcrevo algumas das definições do Expressionismo que Eisner desenvolve a partir de estudiosos do movimento, para que se possa contextualizar o *Nosferatu* como Expressionista: "(...) é uma reação contra a divisão atomística do Impressionismo, que reflete as ambigüidades iridescentes, a diversidade inquietante e as cores efêmeras da natureza. (...) coloca-se contra o Naturalismo e sua mania de registro de meros fatos, além de seu reduzido objetivo de fotografar a natureza ou vida diária. (...) também se opõe à efeminação do neo-Romantismo".<sup>18</sup>

Sobre o artista Expressionista, a autora escreve: "(...) não meramente receptivo mas um verdadeiro criador, [ele] busca, em lugar de uma forma momentânea e acidental, o *significado eterno, permanente* dos fatos e objetos".<sup>19</sup> O Expressionista "luta para isolar a 'expressão mais expressiva' do objeto",<sup>20</sup> num desejo de retratar a essência mesma desse objeto. Paradoxalmente, o Expressionismo, intentando chegar à essência, é considerado como um movimento de transformação (*Werden*) – nesse aspecto, relacionando-se com o Romantismo e opondo-se ao Renascimento, movimento caracteristicamente do ser (*Sein*). Esse espírito de transformação, presente na peça teatral Expressionista mais representativa do período, é exatamente o que marca os filmes clássicos do cinema alemão, conforme observa Eisner: "(...) o mundo tornou-se tão 'permeável' que, (...) a Mente, o Espírito, a Visão e os Fantasmas parecem sair às

<sup>18</sup> Ibidem, p. 10.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 11.

golfadas, os fatos exteriores são continuamente transformados em elementos interiores e os eventos psíquicos são exteriorizados".<sup>21</sup>

Usando dados biográficos de F. W. Murnau para a análise do *Nosferatu*, Eisner lembra que o cineasta teve a formação de historiador da arte. Enquanto seus contemporâneos tentavam reproduzir pinturas famosas em seu cenário cinematográfico, Murnau era capaz de elaborar a memória que fazia delas e transformá-las em visões pessoais. Além disso, a autora ressalta que o fato de Murnau ter tendências homossexuais num período de extrema austeridade protestante na Europa também foi um determinante da complexidade de seus filmes. Seus filmes levam a marca de sua luta interior contra uma sociedade da qual se sentia inteiramente apartado.<sup>22</sup>

Eisner faz uma análise cuidadosa das técnicas de filmagem que Murnau usa, entre elas, movimentos livres da câmera no exterior do estúdio – técnica pouco usada à época – edição e utilização máxima dos recursos da natureza para criar o clima propício aos preceitos do Expressionismo. A autora ressalta as combinações de névoa e luz e os efeitos de luz e sombra utilizados por Murnau. Para Eisner, "nos filmes alemães, a sombra torna-se uma imagem do Destino: o sonâmbulo Cesare, esticando suas mãos assassinas, projeta sua sombra gigantesca na parede da mesma maneira que *Nosferatu*, debruçando-se sobre a cama do viajante ou subindo a escada".<sup>23</sup> Curiosamente, segundo os preceitos do Expressionismo, a "expressão mais expressiva" do *Nosferatu*, então, seria a sua sombra (nesse caso, a representação do destino que é

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>22</sup> *Ibidem*, cf. p. 98.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 131.

reservado às suas vítimas), em oposição ao que Stoker determina para Drácula, que não projeta sombra.

Thomas Elsaesser discorda de Eisner quando esta considera o cinema alemão um desdobramento do Romantismo alemão, com a cinematografia apenas emprestando visibilidade para as fantasias dos românticos. Para Elsaesser, se existe uma realidade histórica à qual motivos românticos reagem, resta saber, em primeiro lugar, porque tais motivos ressurgiriam num contexto histórico diferente e, depois, se uma tecnologia diversa não afetaria o sentido e o papel dos temas que são apropriados pelo novo meio.

O autor sugere que toda e qualquer conclusão a ser tirada a respeito do sentido social ou político dos filmes do fantástico devem levar em conta a autonomia da dimensão histórica, bem como a autonomia do nível textual, buscando estruturas nos pontos de encontro. Para Elsaesser, o cinema não imita conflitos sociais ou os movimentos de um inconsciente coletivo, não sendo, afinal, uma versão da historiografia burguesa. É, ao invés disso, uma forma de relação social que age sobre a história das relações de mercadorias e sobre os modos de produção e consumo.<sup>24</sup>

Ken Gelder concorda com Elsaesser com relação à simplificação que os críticos tendem a fazer do fantástico, interpretando os filmes Expressionistas de fantasia e terror alemães como alegorias da história contemporânea que lida com o nacional. Entretanto, Gelder adota o ponto de vista de Bennett e Woollacott, estudiosos dos filmes de James Bond. De acordo com esse ponto de vista, "(...) esses filmes se

<sup>24</sup> Cf. ELSAESSER, Thomas. "Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema", 1989.

engajam num processo constante de 'remodelação' ideológica e cultural (...) que refletem e comentam as mudanças do tempo na sociedade (...)"<sup>25</sup>

Assim, Gelder ressalta as "remodelações" introduzidas por Murnau na história de Stoker: cria-se uma típica cidade alemã que é justaposta a uma ameaça de fora, atitude característica da República de Weimar dos anos vinte; além disso, suplementa-se a narrativa do vampiro com outra seqüência de acontecimentos. O autor assinala que a cidade atribui a Knock o aparecimento da peste, perseguindo-o em ato simultâneo ao desaparecimento de Nosferatu. De fato, a presença de Nosferatu, e dos ratos, se liga a Knock, o qual vende ao primeiro uma propriedade em Bremen. Para Gelder, a evocação do anti-semitismo, próprio à época, é inevitável.<sup>26</sup> Na análise da relação terror gótico e tecnologia de monstros, de Judith Halberstam, o anti-semitismo já está implícito no próprio texto do romance de Stoker. Para a autora, a sugestão de uma base econômica ao anti-semitismo é inevitável quando se retrata tradicionalmente o judeu como usurário ou banqueiro, assim como é inevitável a relação entre o monstro judeu do anti-semita e o vampiro Drácula. Halberstam conclui, sobre a relação do gótico com a tecnologia de monstros: "As economias góticas produzem a prática capitalista monstruosa; o anti-semitismo gótico fixa toda a diferença no corpo do judeu; e a ficção gótica produz a monstruosidade como tecnologia da sexualidade, da identidade e da narrativa".<sup>27</sup>

<sup>25</sup> GELDER, opus cit., p. 92.

<sup>26</sup> Ibidem, cf. p. 96.

<sup>27</sup> HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows ...*, p. 105-106.

Gregory A. Waller enfatiza que o *Nosferatu*, como uma re-interpretação do *Dracula*, preenche a função de descoberta e exploração de "certas possibilidades narrativas e temáticas significativas da história de vampiro",<sup>28</sup> não desenvolvidas por Stoker. Waller ressalta que, enquanto em *Dracula*, a chegada do vampiro à Inglaterra vitoriana é anunciada por tempestades, ventos, e inquietação de animais, o confronto de *Nosferatu* com o meio burguês de Bremen se dá de maneira silenciosa e invisível: *Nosferatu entra na cidade, carregando seu caixão, solitário, desapercibido por todos. Os ratos que o acompanham não são um séquito de animais dominados por ele; entretanto, trazem para os habitantes da cidade uma doença contagiosa fatal.* Waller observa que, para Murnau, o vampirismo em si não é contagioso, uma vez que o *Nosferatu* não faz de suas vítimas outros "mortos-vivos". Está, contudo, inevitavelmente ligado a uma doença contagiosa, pois vampiro e ratos desembarcam simultaneamente em Bremen. Segundo Waller, a ligação entre vampirismo e peste, tema introduzido pela leitura de Murnau, é explorada mais tarde por Herzog e outros cineastas, o que confere ao *Nosferatu* um lugar de destaque no desenvolvimento da história de terror no século vinte.<sup>29</sup>

Para Waller, Murnau está interessado em mostrar os efeitos da ação do vampiro sobre uma cidade fechada em si mesma, com pessoas presas pela armadilha do medo em um meio urbano impessoal. A cidade, então, "é forçada a revelar sua identidade verdadeira sob a pressão do vampiro".<sup>30</sup> O autor ressalta que o filme de Murnau é uma representação da relação entre o público e o privado, entre a

<sup>28</sup> WALLER, Gregory A. "Nosferatu, A Symphony of Horror and Nosferatu the Vampyre", p.178.

<sup>29</sup> Ibidem, cf. p. 186-187.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 188.

responsabilidade cívica e os motivos pessoais - reinos que, em Stoker, estão separados, podendo, entretanto, beneficiar-se das ações heróicas do homem.

A narrativa de *Dracula* demonstra uma grande preocupação com o avanço da tecnologia dos meios de comunicação: lembremo-nos que se trata de romance epistolar, no qual Mina comunica-se com o noivo através de taquigrafia, envia telegramas, usa a máquina de escrever e até o fonógrafo. Joss Lutz Marsh assinala que *Dracula* e outros romances góticos vitorianos que o antecederam não só se inspiraram como também tiveram seu fundamento cultural na base da tecnologia moderna, a fotografia.<sup>31</sup> Judith Mayne sugere que há uma preocupação também com o cinema: o fato de o romance ter sido publicado em 1897, no período mesmo em que o cinema surgia não pode ser apenas uma coincidência, continua ela. A autora acrescenta que *Dracula* também é contemporâneo das teorias freudianas; na verdade, "(...) o romance é a construção ficcional da fascinação da psicanálise"<sup>32</sup> que, por sua vez, incita à especulação sobre o cinema. Vale reproduzir aqui o trecho do romance em que Jonathan fala das três vampiras, o qual Mayne acredita poder ser interpretado como uma descrição do cinema, à maneira da reflexão feita por Gorky sobre o filme dos irmãos Lumière, em epígrafe nesse capítulo:

"Something made me start up, a low, piteous howling of dogs somewhere far below in the valley, which was hidden from my sight. Louder it seemed to ring in my ears, and the floating motes of dust to take new shapes to the sound as they danced in the moonlight. I felt myself struggling to awake to some call of my instincts; nay, my very soul was struggling, and my half-remembered sensibilities were

<sup>31</sup> MARSH, Joss Lutz. "In a Glass Darkly: Photography, the Premodern and Victorian Horror", p. 166.

<sup>32</sup> MAYNE, Judith. "Dracula in the Twilight: Murnau's *Nosferatu* (1922)", p. 36.

striving to answer the call. I was becoming hypnotised! Quicker and quicker danced the dust: the moonbeams seemed to quiver as they went by me into the mass of gloom beyond. More and more they gathered till they seemed to take dim phantom shapes. And then I started, broad awake and in full possession of my senses, and ran screaming from the place. The phantom shapes, which were becoming gradually materialised from the moonbeams, were those of the three ghostly women to whom I was doomed. I fled, and felt somewhat safer in my own room, where there was no moonlight and where the lamp was burning brightly.<sup>33</sup>

Mayne sugere com pertinência que o romance de Stoker é para Murnau mais que uma fonte a partir da qual ele constrói a sua versão; na verdade, ele serve como um pretexto para meditação sobre a própria natureza da narrativa. A autora enfatiza que, na narrativa seja do *Dracula* ou do *Nosferatu*, é central uma preocupação com uma série de oposições binárias, por exemplo, bem versus mal, civilização versus natureza e ciência versus misticismo, bem como a preocupação com a área hipotética entre esses opostos, na qual eles se tornam indistintos.<sup>34</sup> Entretanto, enquanto em *Dracula* usam-se todos os recursos para tentar solucionar o enigma do entre-lugar (por exemplo, a colagem dos diversos textos, além da hipnose de Mina para se localizar Drácula), em *Nosferatu*, Murnau opta por manter a ambigüidade, usando a tela como espelho e lugar de passagem e deixando irresolvidas as contradições entre a narrativa do escriba e a da câmera. Mayne conclui sobre o filme de Murnau, em artigo cujo título é significativo por si só, "*Dracula* na penumbra": "Entre o *Dracula* e o *Nosferatu*, então, entre o romance e o filme, entre a voz e a tela, entre o desejo da resolução e o abraço à

<sup>33</sup> STOKER, opus cit., p. 60.

<sup>34</sup> MAYNE, opus cit., p. 26-27.



ambigüidade, está aquele "reino das sombras" onde formas fantasmáticas tornaram-se as figuras reinantes da narrativa".<sup>35</sup>

Parece faltar à análise de Mayne apenas a percepção da ambigüidade, embora sutil, em *Dracula*, que pode ser até, de certa forma, contraposta a uma definição, em *Nosferatu*: pode-se interpretar a possibilidade de ressurgimento do vampiro no filho de Mina, no primeiro, enquanto, no último, o vampiro é destruído pelo ato simultaneamente particular e público de Ellen (é conveniente lembrar que Ellen decide sacrificar a sua pessoa pelo bem da comunidade de Bremen). Essa ambigüidade sutil do romance será explorada, conforme veremos, por Herzog que, ao prestar uma homenagem a Murnau e ao cinema alemão, dialoga também com Stoker, resgatando algumas das questões por ele abordadas.

Jim Shepard parece agregar em seu artigo as anotações que o próprio Murnau fez sobre as gravações das cenas externas e internas do *Nosferatu*. Pode-se inferir dessas anotações, de fato, a preocupação de Murnau com o espaço entre os opostos: desde os comentários sobre a sua "vida sombria de Berlim" que o persegue até a Chekslováquia e outros lugares onde as cenas são rodadas (Murnau refere-se aí às conjeturas que a sua equipe faz em relação à sua sexualidade),<sup>36</sup> até seus debates com o "cameraman", Fritz Arno Wagner, sobre a tomada: "(...) a tomada não é uma pintura, dependente apenas do conteúdo expressivo de sua composição estática; é também um espaço negociável em todos os sentidos, aberto a todo tipo de intrusão e transformação,

<sup>35</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>36</sup> Cf. SHEPARD, Jim. "Nosferatu", p. 90.

convidando aos caminhos mais imprevisíveis".<sup>37</sup> É esse espaço negociável entre polaridades que permite identificar o vampiro ora com a personagem masculina, ora com a personagem feminina, abrindo uma fissura não apenas entre os gêneros, como também entre normalidade e monstrosidade. Nas palavras de Murnau:

"Polaridades infinitas – ocidente e oriente, bem e mal, civilização e natureza, razão e paixão, tendo como terreno de disputa (...) o corpo da mulher. Mas a obsessão não é tanto com as oposições mas com as áreas hipotéticas entre elas – com a possibilidade de que não sejam oposições. Assim, a insistência nas, associada ao pavor das, ligações entre Hutter e Nosferatu, entre Ellen e Nosferatu".<sup>38</sup>

Para orientar Max Schreck para o papel de Nosferatu, Murnau admite buscar as fontes de suas próprias obsessões. Assim, fala do vampirismo como parasitismo, no sentido pedratório, dos sentimentos ambivalentes de repugnância e fascinação que o vampiro deve despertar, e da sua estranha identificação com o mundo burguês: "falei do modo como sua desumanidade terrível e sua repulsão horripilante deveriam mover-se facilmente por entre o naturalismo burguês dos costumes e dos estilos de representação do resto do elenco - do modo como todos deviam vê-lo como *não excluído do ordinário*".<sup>39</sup> Murnau parece transmitir a Schreck a idéia do "Heimlich" e do "Unheimlich" fundidos em membrana translúcida num ponto de mediação entre um e outro, e a noção de inclusão simultânea à exclusão, inerente a figuras como o curinga, ou o vampiro.

<sup>37</sup> Ibidem, p. 93.

<sup>38</sup> MURNAU, apud SHEPARD, opus cit., p. 100.

<sup>39</sup> Ibidem, p. 98.

Gilberto Perez concentra a sua análise do *Nosferatu* no tema da morte e das relações entre os vivos e os mortos. Para ele, o filme de Murnau é mais uma resposta à experiência devastadora do sentimento de morte gerado pela Primeira Guerra Mundial. Perez sugere que o *Nosferatu* – híbrido monstruoso, resultado do cruzamento de um esqueleto humano e um rato – seria a personificação de um mundo exterior, ominoso e sinistro, sobre o qual a câmera de Murnau teria lançado um "olhar" apreensivo, a partir da janela de um eu simultaneamente recuado e impulsionado para uma cena de horror.<sup>40</sup>

Perez sugere que o vampirismo não é contagioso em *Nosferatu*, ou seja, que o vampiro não transforma suas vítimas em outros vampiros, porque, se assim o fizesse, estaria contradizendo a noção do vampiro como personificação da morte em sua inevitabilidade.<sup>41</sup> Assim, ao invés de se constituir em metáfora para a sexualidade, como em *Dracula*, o vampirismo da cena final do *Nosferatu* é metáfora da "condição do 'ser-para-a morte'," na qual a mulher não tem uma função meramente sexual mas autenticamente existencial.<sup>42</sup>

Sobre as sombras nas imagens de Murnau, Perez lembra que André Bazin comparou a imagem da fotografia a uma máscara mortuária: a câmera representa os objetos através de uma cópia desses objetos. Para Perez, "as imagens de Murnau têm a ressonância peculiar do sentimento de uma máscara mortuária de aparências, uma

<sup>40</sup> Cf. PEREZ, Gilberto. "Nosferatu", p. 1-2.

<sup>41</sup> Ibidem, cf. p. 4.

<sup>42</sup> Ibidem, cf. p. 27.

impressão de objetos esmaecidos".<sup>43</sup> Perez enfatiza que no filme há "(...) um sentido fantasmático das imagens na tela como sombras de coisas passadas, luzes difusas deixadas no rastro daquilo que desaparece, vestígios da fragilidade do mundo".<sup>44</sup> Sugere o autor que há um sentido de evanescência e incompletude em cada imagem de Murnau: "ameaçadas pelo invisível, [são] uma composição em trânsito, um intervalo esperando intrusão".<sup>45</sup> As tentativas de explicação, por Perez, do sentido da imagem no *Nosferatu*, acenam em direção ao significado da imagem como suplemento do objeto, ou de outra imagem. As sombras do Expressionismo alemão têm, segundo Perez, a sua manifestação mais impressionante nessas imagens, as quais adquirem um sentido inquietante e penetrante de fantasmas do mundo real.<sup>46</sup>

Distinguindo as categorias do "estranho" e do "monstruoso", Paul Coates localiza o momento "estranho" da modernidade entre as culturas feudais residuais e as industriais emergentes. "Estranho", para Coates, tem um sentido de enredamento, daquele momento em que se percebe que o fracasso em se conhecer o aparente ser humano ou situação familiar dá condições de poder ao Outro. Esse momento, continua o autor, também se encontra no cinema dos anos vinte como correspondente ao iminente totalitarismo dos anos trinta, manifestando-se nos filmes sob a forma de dissolução ou sobreposição de imagens: "À medida em que uma cena emerge através de outra, ela indica que nada é substancialmente uma essência; na sociedade regida

<sup>43</sup> Ibidem, p. 9.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 8-9.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>46</sup> Ibidem, cf. p. 28-29.

pela Identidade, uma identidade separada é negada a todas as suas partes componentes".<sup>47</sup>

Coates ressalta como lógica a transposição do Dracula para o cinema alemão com título diferente. Ele condiciona esse tipo de mudança ao momento histórico: há, na primeira metade deste século, uma fusão de monopolismo e nacionalismo que incorpora um momento transicional entre o capitalismo liberal das nações e a economia mundial. Esse é o momento de se opor nominalmente ao estrangeiro e, ao mesmo tempo, de abraçá-lo secretamente. Assim, "o texto estrangeiro é apropriado enquanto a dependência é simultaneamente negada";<sup>48</sup> política de adaptação antecipatória da ingestão do estrangeiro pela Alemanha nazista. Para Coates, Drácula é o "estranho," enquanto Nosferatu está entre o estranho e o monstruoso, pois não pode se fazer passar por humano; se os ratos são seus emissários (a relação ratos/peste/vampiro é incerta para o autor), eles equivalem também ao "monstruoso," aspecto que carrega ao entrar na civilização ocidental.<sup>49</sup>

Em *Dracula*, é possível à burguesia a solução, ainda que aparente, do enigma do vampiro. Vale lembrar que a figura patriarcal de Van Helsing, após assumir a voz narrativa e determinar a colagem dos textos, não consegue, pela linguagem, decifrar o enigma de Drácula. Busca, então, a solução na psicanálise, hipnotizando Mina para que ela o ajude a localizar e destruir o vampiro. Os valores e a paz burguesa são momentaneamente resgatados: Drácula se desintegra em pó, mas o filho de Mina

<sup>47</sup> COATES, Paul. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*, p. 6.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 94.

pode ser a testemunha viva de sua invasão contagiosa. Em *Nosferatu*, além de não se buscar uma solução para o enigma - há um embate visível entre a voz narrativa do escriba da cidade e a narrativa fílmica -, não existe a preocupação com o equilíbrio através do resgate dos valores burgueses. O medo contagioso e invisível da inevitabilidade e irremediabilidade da morte acentua os espaços entre polaridades, tornando as diferenças entre elas difusas e ambíguas. A caracterização do vampiro - um híbrido da espécie humana com um animal, rato para alguns autores, pássaro com bico pronunciado para outros - e a identificação vampiro, corretor e pestilência prenunciam o anti-semitismo na Alemanha.

Essas seriam as interpretações que Murnau imprimiu ao *Dracula* no contexto da Alemanha dos anos vinte. Ressaltando o cunho político do vampirismo e o racismo inerente a este, resta-nos abordar, em linhas gerais, a proposta de Herzog de releitura do *Nosferatu* a qual, conforme já se referiu anteriormente, empreende um diálogo não apenas com Murnau, mas também com Stoker.

Herzog faz pequenas alterações no enredo do filme: trata-se da história do casal burguês, Jonathan (Hutter) e Lucy (Ellen - no romance, Lucy é a amiga de Mina, primeira vítima do vampiro por questionar o padrão burguês de sexualidade feminina), o qual vive na cidade alemã Delft. No início do filme, a câmera mostra-nos, numa tomada longa, esqueletos humanos dentro de uma gruta. A essa cena é editada a seguinte, cena de um enorme morcego voando em câmera lenta em céu azul; imediatamente após, somos introduzidos no quarto onde Lucy acorda de um sonho, gritando angustiada. Jonathan, após tentar tranquilizar Lucy, segue para o trabalho, onde

Renfield o encarrega de vender a propriedade a Nosferatu na Transilvânia. Apesar do protesto de Lucy e dos acontecimentos da viagem, Jonathan prossegue até o Castelo. Nosferatu, uma figura esquálida e sofrida, trava longos diálogos existenciais com Jonathan. Este é vampirizado por aquele, à noite. Nosferatu vê a foto de Lucy e deseja o seu amor. Parte para Delft, seguido por Jonathan. Leva consigo os caixões e os ratos, dizimando também a população do navio que o transporta. Jonathan retorna à casa, mas não reconhece Lucy; vai, a cada dia, transformando-se em algo que foge ao diagnóstico médico. Os sonhos e premonições de Lucy são considerados delírios pelo Prof. Van Helsing. A cidade, entretantes, sucumbe à pestilência, num último banquete em que milhares de ratos ascéticos tomam conta da praça de Delft. Lucy sabe que deve se entregar a Nosferatu para salvar Delft; ela se sacrifica, mas não sem amá-lo e desejá-lo. Jonathan acusa Van Helsing de ter assassinado o Nosferatu (Van Helsing, num ato tardio de consciência, completa o extermínio do vampiro com a estaca usual), liberta-se do círculo de flores de alho em que Lucy o mantinha protegido, e segue, em direção ao horizonte, já totalmente transformado em vampiro.

De acordo com a análise de Judith Mayne, a releitura de Herzog não explora o vampirismo enquanto metáfora política. Para a autora, com *Nosferatu, Phantom der Nacht*, Herzog estará meditando principalmente sobre "(...) questões de autoria, sexualidade e voz narrativa".<sup>50</sup> Mayne sugere que, mesmo quando parece fazer "citações" inteiras das cenas de Murnau, Herzog o faz a partir de um ponto de vista diferente, insinuando a sua presença autoral. Enquanto Murnau concentra-se no embate

<sup>50</sup> MAYNE, Judith. "Herzog, Murnau, and the Vampire", p. 120.

entre a narrativa unidimensional do escriba e a narrativa fílmica, cuja figura central é o *Nosferatu*, objetivando enfatizar o espaço hipotético entre polaridades, Herzog não se preocupa com a perspectiva de narrativas contrastantes e coloca o *Nosferatu* como exemplo de uma narrativa que se superpõe a todas as outras, continua Mayne. Quanto à questão da sexualidade, trata-se, segundo Mayne, de um dos pontos em que Herzog revisitará o romance de Stoker: o vampirismo de Jonathan nada mais é que a reafirmação da ordem sócio-cultural simbólica, na qual, para que o poder permaneça masculino, a mulher deve desaparecer. Esse é um dos pontos em que Herzog afasta-se claramente de Murnau, o qual buscou investigar a ambivalência das identidades sexual e narrativa.<sup>51</sup> Mayne sugere que enquanto, para Murnau, a viagem representa a preocupação com o espaço hipotético entre as oposições, para Herzog, ela representa o cruzamento desse espaço em direção a um dos pólos.

Janet M. Todd sugere, em seu estudo, que Herzog não apenas inverte a questão de classe social do romance, mas leva ao extremo a sua paródia ao tema: a classe burguesa, além de sucumbir à invasão do vampiro, é capaz de destruir o vampiro aristocrata por ter este se identificado com seus valores.<sup>52</sup> Gregory A. Waller enfatiza as semelhanças e dessemelhanças entre os filmes, ressaltando especialmente a caracterização dos *Nosferatus* e a atitude da personagem feminina perante ao seu dever de restituição da ordem burguesa.<sup>53</sup> Thomas Elsaesser, por sua vez, investiga a preocupação de Herzog com a aproximação entre o sobre-humano e o sub-humano.

---

<sup>51</sup> Ibidem, cf. p. 128-129.

<sup>52</sup> Cf. TODD, opus cit., p. 204-207.

<sup>53</sup> Cf. WALLER, opus cit., p. 206, 220.



Suas palavras sobre a busca dialética de Herzog entre estas duas categorias parecem sugerir uma identificação do Nosferatu com o "joker": "O Nosferatu (...) é as duas coisas: superior aos seres humanos por seus poderes sobre a morte, é menos que humano devido ao seu exílio da ordem temporal, diurna da vida, desejando cada vez mais o comum por estar dele excluído".<sup>54</sup>

Quanto às sombras expressionistas, Herzog mantém o mesmo efeito obtido por Murnau, afastando-se da tradição iniciada por Stoker, do vampiro sem sombra. Os Nosferatus, diferentemente do Drácula, são o reflexo da Ellen/Lucy no espelho, especialmente no filme de Herzog, em que a identificação vampiro/personagem feminina é mais forte. Uma introdução ao tema, feita por Herzog, é o voo em câmera lenta do morcego gigante em céu aberto, o que, para Waller, acrescentaria o sentido de isolamento ao vampirismo. Análises mais contemporâneas do romance de Stoker, por exemplo a de Auerbach, entretanto, já vêem o sentido de isolamento do vampirismo no próprio Drácula.

Vale ressaltar, como conclusão da trajetória filmica do vampiro na Europa, que os dois exemplos tomados, apresentam resultados paradoxais como transposições intersemióticas do *Dracula*. O *Nosferatu*, de Murnau, embora manifeste nos créditos ser uma adaptação do romance de Bram Stoker, faz alterações radicais, começando pelo título do filme, continuando com o número e nome de personagens, mudanças no enredo e acréscimos ao tema; entretanto, mantém o vampirismo como metáfora política e racial. O *Nosferatu*, de Herzog, claramente uma recriação do filme de Murnau,

<sup>54</sup> ELSAESSER, Thomas. "Herzog's Germany", p. 221.

mantém parcialmente o título e faz também acréscimos ao mito; volta, de certa forma, ao *Dracula*, trazendo os seus nomes de personagens e a questão da sexualidade feminina. Deixa de lado, contudo, a metáfora política do vampirismo, usando o tema como ponto de partida para discussão das questões de autoria e de voz narrativa. Em outras palavras, ambos são traduções culturais diferenciadas do romance de Stoker: no primeiro, o sentido da vampirização como contaminação e infiltração racial interessa de perto a este trabalho; no segundo, o vampirismo é um pretexto para discussão de questões da tradução propriamente dita. Resta investigar agora a perspectiva que será impressa ao percurso cinematográfico do vampiro na América, incluindo uma abordagem rápida ao filme de Francis F. Coppola, e um estudo detalhado da metamorfose daquele monstro no cinema latino-americano. Essa investigação visa buscar uma confirmação para a vampirização como metáfora da contaminação nas culturas pós-coloniais latino-americanas.

#### 5.4. O VAMPIRO NA AMÉRICA

O vampiro tem duas trajetórias bem distintas no cinema, na América, quais sejam, no cinema americano, de Hollywood, e no cinema latino-americano. Interessante, particularmente, investigar o caráter político do vampirismo no contexto cinematográfico da América Latina. Contudo, o cinema hollywoodiano, especificamente o filme *Bram Stoker's Dracula*, de Francis F. Coppola, será também analisado, por tratar este, de maneira inteiramente diversa a questão da autoria, remetendo-nos ao romance, como ponto de partida para a recriação da história de

Stoker, mas também afastando-se dele para refletir sobre a própria história do cinema.

Ao lado da questão autoral, interessa-me também examinar o tratamento diferenciado que Coppola dá à sombra do vampiro.

#### 5.4.1. Em Hollywood: O *Bram Stoker's Dracula* de Coppola

Alguns críticos têm tentado desenvolver teorias sobre o filme de terror americano. Por exemplo, Robin Wood sugere que o gênero do terror no cinema americano tem, na figura do monstro, a representação básica do conceito binário do reprimido e do Outro. Nas palavras de Wood, "(...) o verdadeiro assunto do gênero de horror é a luta para o reconhecimento de tudo o que a nossa civilização reprime ou oprime: sua re-emergência dramatizada, como nos pesadelos, como objeto de terror (...)".<sup>55</sup> A proposta do autor para investigação dos monstros presentes neste gênero de filme combina uma análise do reprimido com uma descrição da noção do Outro, vigente na cultura.

James Donald procura afastar-se das interpretações de Franco Moretti e de Robin Wood as quais, segundo ele, dependem de uma "sociologização do Outro",<sup>56</sup> sinalizando em direção a uma "pedagogia dos monstros". Para Donald, os filmes de vampiros não podem ser entendidos apenas como mecanismos ideológicos com a função de domesticação ou subversão do medo e da repressão na cultura popular mas como "(...) sintomáticos mais que funcionais : não causas mas sinais da instabilidade da

<sup>55</sup> WOOD, Robin. "An Introduction to the American Horror Film", p. 201.

<sup>56</sup> DONALD, James. "What's at Stake in Vampire Films?: The Pedagogy of Monsters", p. 101.

cultura, a impossibilidade de seu fechamento ou perfeição".<sup>57</sup> Adicionalmente, sugere que o repensar político da cultura popular implicaria numa conscientização das alternativas subjacentes à manipulação crítica e à apreciação de formas simbólicas bem como dos prazeres das misturas de limites; além disso, implicaria numa sensibilidade "à necessidade de responsabilidade na aspiração por uma comunidade (...)".<sup>58</sup>

Barbara Creed concentra seu estudo na representação do corpo nos filmes de terror. Creed baseia sua análise em estudos recentes de teóricos cuja conclusão é que há uma preocupação cada vez maior com a materialidade do corpo e com a apresentação visual de sua destruição nos filmes de terror pós-modernos. Creed destaca semelhanças entre as práticas do carnaval, conforme descritas por Bakhtin, e o filme de terror "(...) particularmente com relação às seguintes formas e conceitos: (1) transgressão; (2) inversão da ordem de valores; (3) humor grotesco; (4) corpo monstruoso; (5) audiência e corpo clássico".<sup>59</sup>

Ao refletir sobre a exemplificação da autora de como cada forma e conceito é desenvolvido nos filmes, remetemo-nos à percepção de Judith Mayne, sobre o *Nosferatu*, de Herzog. Herzog apresenta a invasão dos ratos e da pestilência a Delft, numa cena que impressiona, começando pela assepsia dos milhares de ratos que, na praça central da cidade, compartilham com as pessoas de um banquete de celebração dos seus últimos momentos de vida. Momento de suspensão, em que a ordem simbólica é transgredida, a cena pode ser analisada também dentro da categoria de humor

<sup>57</sup> Ibidem, p. 119.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 121.

<sup>59</sup> CREED, Barbara. "Horror and the Carnavalesque: The Body-Monstrous", p. 131-132.

grotesco, que Creed destaca. No filme de Coppola, veremos que há uma ênfase maior nas transformações e metamorfoses do corpo, além da apresentação visual excessiva de sangue, metáfora para a preocupação contemporânea com a questão da AIDS.

Creed sugere que, se de um lado, a função principal do filme de terror parece ser atacar a noção de um ser racional unificado por meio de cenas de destruição do corpo, de outro lado, seu papel pode ser também o de reafirmação de um sentido ilusório do corpo e da identidade como autênticos, unos e coesos.<sup>60</sup> Resta-nos justificar a importância do filme de Coppola dentro da perspectiva aqui desenvolvida, de transposição filmica como reinterpretação da obra literária, utilizando os estudos acima referidos como mais um recurso para tentar elucidar a interferência cultural nessa reinterpretação; no caso da cultura norte-americana, a interferência de uma poderosa indústria cinematográfica.

A primeira reflexão recai sobre o título do filme de Coppola: *Bram Stoker's Dracula*. Nos posters de anúncio do filme no Brasil, juntamente com parte dos créditos, podia-se ler a tradução, "a verdadeira história jamais contada," logo em seguida ao título. O próprio Coppola escreve, sobre o roteiro de James Hart:

"(...) achei que ele tinha feito uma inovação brilhante usando aquela história do Príncipe Vlad para estabelecer o contexto geral da história. [Aquele roteiro] estava mais próximo do romance de Stoker do que qualquer coisa dantes feita. (...) Fico impressionado, vendo todos os outros filmes de Drácula, o quanto se afastaram do que estava escrito ou implícito (...)".<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Ibidem, cf. p. 156-157.

<sup>61</sup> COPPOLA, Francis Ford & HART, James V. *Bram Stoker's Dracula: The Film and the Legend*, p. 3.

Coppola ressalta, então, que a única inovação foi a história do Príncipe Vlad, contada logo no início do filme, por narração em "off", simultânea à narrativa filmica. Temos aí resumidamente a história de Vlad, príncipe da Valáquia em 1462, defensor do cristianismo contra a invasão dos turcos otomanos. Para tanto, dirigia batalhas sangrentas que culminavam com a empalação dos inimigos. Durante uma batalha crucial, a qual motivara o adiamento de seu casamento, a princesa Elizabeta, sua noiva, recebe a notícia falsa de sua morte; não suportando o choque, ela se suicida, atirando-se nas águas do rio Danúbio. Ao retornar da batalha, o príncipe que já pressentira o pior, é informado por autoridades da Igreja Ortodoxa de que sua noiva não poderá receber um enterro cristão. Revolta-se e pragueja contra os dogmas do cristianismo, jurando levantar-se dos mortos para vingar a morte da princesa. Atira uma lança contra o coração de Cristo, em uma escultura; dali jorra, miraculosamente, um rio de sangue, do qual o príncipe bebe uma taça, dizendo: "O sangue é vida, e ele será meu." Configura-se desde já o pacto com as forças do mal para tentar reverter a condição humana de mortalidade.

Ken Gelder, numa breve abordagem ao filme, observa que não é apenas esta a inserção feita à história. Há uma cena inteira, em que o príncipe Vlad encontra Mina pela primeira vez, em Londres (Mina é a princesa Elizabeta reincarnada e Vlad – o conde Drácula – teria ido a Inglaterra apenas para reencontrá-la, depois de quatro séculos), no cinematógrafo. Ali são exibidas cenas de "Chegada de um Trem à Estação", de Lumière, e de um filme do tipo "peep-show", no qual uma mulher nua caminha em direção à câmera, sendo Mina ali seduzida por Drácula. Esta inserção é

interpretada por Gelder como uma auto-monumentalização do cinema: o romance, segundo o autor, faz referência a uma série de inovações tecnológicas da época, menos o cinema. O autor sugere ainda que Coppola, além de simplificar a história para encaixá-la ao gênero romântico hollywoodiano, faz uma redução da personagem feminina, Mina. Enquanto no romance, Mina personifica a mulher moderna que domina as técnicas modernas de escrita, no filme, ela se rende, passivamente, à sedução do cinema.<sup>62</sup>

A minha leitura difere em alguns pontos da leitura de Gelder. Já vimos como Judith Mayne demonstra que, implicitamente, Stoker teria feito referência ao cinema na narrativa de Jonathan Harker. Enquanto há uma leitura do *Dracula* sugerindo a ligação do sangue com sífilis e conseqüentemente com o anti-semitismo,<sup>63</sup> Murnau relaciona o sangue infectado do Nosferatu com a peste propagada por ratos e Coppola usa o sangue como metáfora para a AIDS, numa interpretação contemporânea (no meu entender, tendenciosa) do vampirismo.<sup>64</sup>

Para tanto, o diretor introduz elementos ao enredo objetivando a ressaltar a noção de sexualidade "pervertida." Sugere-se um relacionamento lésbico entre Mina e Lucy, mais do que uma relação íntima entre duas amigas modernas, quando as duas se beijam, num estado de excitação após correr dentro um labirinto, ao sabor da chuva. Dr. Seward, médico diretor do asilo de loucos onde está internado Renfield, parece

<sup>62</sup> GELDER, opus cit., cf. p. 87-90.

<sup>63</sup> Cf. CORNWELL, Neil. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, p. 111-112.

<sup>64</sup> Observem-se as palavras de Coppola, logo após declarar que relacionou o sangue à AIDS: "Embora as pessoas hoje não sintam a relação sacramental com Deus, acho que podem entender como muitas outras renunciam a seus laços sanguíneos para a criação (...) e se tornam mortas-vivas. O vampiro perdeu a sua alma, o que pode acontecer a qualquer um". COPPOLA & HART, opus cit., p. 5.

assemelhar-se ao louco, incitando-o em seus estranhos hábitos de comer insetos e drogando-se com ópio. O cientista Van Helsing apresenta um comportamento exótico, absolutamente fora dos padrões de respeito às normas da conduta burguesa vitoriana. Jonathan Harker personifica a passividade e impotência masculinas.

Enfim, são vistos de uma perspectiva diferente aqueles que constituem, no romance, "o grupo da Luz," em incansável perseguição ao vampiro, restauradores da ordem social burguesa. Por isso talvez tenha sido conferido à Mina, ao final do filme, o papel de completar a tarefa de extermínio ao vampiro (até nas palavras de Jonathan, que diz aos outros: "Nosso tarefa termina aqui. A dela está apenas começando"). Em cena que parece parodiar a crucificação de Cristo – Drácula repete algumas das frases de Cristo, nos momentos finais: "Tudo está consumado", "Dê-me a paz" – Mina, simultaneamente, dá um fim ao vampirismo (e à AIDS) e restaura para si o papel de mulher, de acordo com os padrões da família burguesa.

Coppola faz citações de cenas dos *Nosferatus* e, especialmente do filme *A Bela e a Fera*, de Jean Cocteau.<sup>65</sup> Em termos cinematográficos, o filme reproduz os efeitos primitivos dos primórdios da indústria filmica, conforme observa Gelder. Usando efeitos de "shadow-theatre", Coppola apresenta um vampiro que tem poderes sobre a sua própria sombra, que pode fazer com que sua sombra apareça imprevisivelmente onde não poderia logicamente aparecer, fazendo movimentos diversos daqueles que seu corpo produz.

<sup>65</sup> A informação sobre a referência que Coppola faz a Cocteau foi obtida na palestra proferida pelo Prof. Dr. Ricardo Rizek sobre o filme de Coppola, palestra integrante do Segundo Ciclo de Estudos sobre Religião, realizado em junho/96, na UFOP.



Essas sombras, independentes e ao mesmo tempo controladas pelo vampiro, são assim explicadas por Coppola: "(...) eu sabia que os vampiros controlam sombras, de forma que as sombras têm vida própria".<sup>66</sup> Essa contradição em termos, de controlar e dar independência à sombra, está presente também em outra forma contemporânea de representação: o teatro de sombras, o Odin Teatret, de Eugenio Barba. Composto por um grupo de atores os quais Barba define como "ilhas flutuantes," no sentido de terreno incerto que igualmente pode desaparecer ou permitir o encontro, o transbordar de limites (p. 16),<sup>67</sup> esse teatro que se denomina antropológico "(...) significa proteger seu próprio eixo (...) e expor-se a uma confrontação (...) a uma crise (...)".<sup>68</sup>

Essa digressão sobre o teatro de Barba justifica-se pela representação que este dá à sombra, semelhante à noção da sombra multivalente de Coppola, num sentido de abertura para a equivocidade de sentidos, oposto ao sentido unívoco da sombra como inferior e cópia. Transcrevo alguns trechos do texto do Maximo Canevacci por considerá-los auto-explicativos da significação da sombra como signo densamente comunicativo na performance do teatro antropológico:

"(...) os atores movem-se nos lados opostos ao longo estrado, sobre o qual o jogo de luzes projeta as respectivas sombras. Mas elas se "animam": desvencilhadas dos corpos, que parecem mover-se sem sentido, como que "representando a própria essência", iniciam uma dança de amor fantasmagórica, que poderia ser definida como a dança do "contato umbroso". (...) A dança das sombras como duplo suspirante, desencarnação alegórica de corpos já desligados de um sentido e dos sentidos; essas sombras são a outra face – escondida e noturna – que se desvincula da sensível e diurna. Sombras subterrâneas

<sup>66</sup> Ibidem, p. 3.

<sup>67</sup> Cf. BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*, p. 16.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 190.

que emergem do reino dos mortos para anunciar a falência de toda a corporalidade. Sombras "satânicas" que não aceitam a normalização "divina", mas que continuam perseguindo (...) o reencontro e a reunificação com a metade dividida".<sup>69</sup>

Se o *Bram Stoker's Dracula* pode ser criticado por fazer juz ao romance e apresentar claramente o que está nele implícito, ou seja, o julgamento moralista dos "desvios" de sexualidade e de hibridismo racial, acrescentando uma interpretação contemporânea do sangue como metáfora da AIDS, no meu entender, não pode ser reduzido simplesmente a uma "auto-monumentalização" do cinema, nos termos de Gelder. O resgate da representação visual da sombra, nos moldes em que Jean Cocteau a representa em seu filme e que se assemelha às sombras do teatro de Barba, descritas por Canevacci, já promoveria a sua inserção dentro de uma tradição filmica de transposição do romance.

#### 5.4.2. Na América Latina: México e Argentina dos anos noventa

Nos três filmes até agora examinados, o vampiro pode ser visto como metáfora política para a invasão racial no primeiro e pode servir de pretexto para se refletir sobre as questões da narrativa e da autoria na adaptação filmica, além de introduzir preocupações contemporâneas, como é o caso da AIDS no filme de Coppola. A análise destes filmes é útil para que possamos contrastar os tipos de posições culturais relevantes que serão incorporadas ao vampiro em culturas pós-coloniais, como é o caso dos países latino-americanos.

<sup>69</sup> CANEVACCI, Maximo. "Corpos, Símbolos e Signos na Cultura Visual", p. 144.

Iniciando com dois exemplos de filmes sobre o vampiro, realizados na América Latina, pode-se observar principalmente uma tendência em se adaptar culturalmente o monstro e não necessariamente o romance de Bram Stoker. Previamente à análise, faz-se necessário um relato detalhado dos filmes selecionados, *Chronos*, de Guillermo del Toro, diretor mexicano, e *Vivir Mata*, de Bebe Kamin, diretor argentino, ambos rodados em 1992, na mesma data em que o filme de Coppola foi também produzido, por serem de difícil acesso e para se demonstrarem as distintas preocupações culturais que o mito representa.

No início de *Chronos*, del Toro utiliza a estratégia de narrativa dupla para introduzir o tema do vampirismo como a um enigma: temos a narrativa da câmera a mostrar imagens por vezes contraditórias à narrativa feita por uma voz em "off", ou dizendo mais que esta. Essa voz nos relata que, em 1536, para fugir da inquisição, desembarcou em Vera Cruz um alquimista italiano. Esse alquimista dedicava-se há anos a estudos objetivando a confeccionar um dispositivo, capaz de proporcionar ao homem a vida eterna. Podemos vê-lo, então, trabalhando nesse dispositivo, em sua oficina, com uma série de insetos que parecem ser a inspiração para o produto final de sua invenção, um objeto de forma ovalada, todo de ouro, cuja superfície tem a aparência de brocados, designado "chronos".

A voz do narrador, continuando o relato, acrescenta que o corpo do alquimista foi encontrado, quatrocentos anos mais tarde, debaixo dos escombros de um edifício em ruínas. A cor de sua pele era de uma estranha palidez de mármore, seu peito foi mortalmente atingido e suas últimas palavras foram "suo tempore". As

autoridades mexicanas vasculham a sua mansão e o que é lá encontrado jamais é revelado ao público. Toda a sua mobília e peças decorativas são vendidas em leilão, e nada mais se ouviu sobre o "chronos". A câmera, entretanto, no momento em que a voz em "off" relata a inacessibilidade de informações ao público sobre o encontrado no interior da mansão, mostra-nos a imagem de um corpo masculino, amarrado de cabeça para baixo, do qual jorra sangue para uma bacia colocada exatamente debaixo de sua cabeça. Com relação ao destino do "chronos", a câmera mostra, em close-up, a imagem de uma escultura de madeira, de um arcanjo, e o seu interior escuro onde está depositado o dispositivo. Assim, já se antecipa que, mesmo a partir de uma perspectiva de adaptação cultural do mito e não do romance, o tema do vampirismo será interpretado como um enigma, conforme Stoker e também Murnau o interpretaram.

Alguns anos mais tarde, a escultura estará na loja de antigüidades de Jesus Gris, um senhor idoso, casado com Mercedes, mulher mais jovem que ensina tango numa academia, e avô de Aurora, sua companhia de todos os momentos. Por algum motivo não revelado aos espectadores, Aurora não fala; sua capacidade de percepção é, contudo, extraordinária. Jesus e Aurora recebem, um dia, a visita de um pretenso comprador que não diz a que vem mas investiga cada peça da loja, desfazendo o papel que cobre a escultura e detendo-se por mais tempo frente a ela, para se retirar em seguida. Jesus dá continuidade à sua vidinha pacata, jogando damas com Aurora na loja, para passar o tempo. Um enxame de baratas começa a sair pelo olho danificado da escultura e a invadir a mesa onde os dois se entregam a seu passatempo. Ao mesmo

tempo, Jesus nota que seu pretenso comprador está em frente à loja, comunicando-se com alguém pelo telefone público.

Jesus desmonta a escultura e encontra ali aquele dispositivo que descreve para Aurora como uma raridade. Faz um polimento cuidadoso da peça e aciona seu mecanismo de corda. Do interior do objeto saem, então, garras de metal que se cravam na mão de Jesus, ferindo-o. Jesus diz a Mercedes ter caído sobre vidros e recebe os seus cuidados. Ao retirar de sua mão um pedaço de metal, a mulher o descreve como um ferrão de abelha. À noite, Jesus acorda com uma estranha sensação de desconforto: precisa desfazer o curativo da mão para coçá-la, abre a geladeira e sente ímpetos de fera ao ver, no seu interior, um pedaço de carne vermelha crua, sem entretanto desejar comê-la. Finalmente, percebe que necessita do chronos, vai até a caixa onde guardou o dispositivo e, rezando uma oração, aciona novamente o seu mecanismo de funcionamento, observado, do alto da escada, por Aurora. Desta vez, a câmera mostra o interior do chronos: ao centro, por detrás da engrenagem e rodas movimentadas por corda, uma imagem semelhante a um inseto negro que, mais tarde poderemos identificar, parece simultaneamente receber o sangue de Jesus e enviar a ele uma substância que permite a descamação de sua pele. Jesus tenta tranquilizar Aurora a respeito do sucedido.

Somos agora apresentados a outras personagens da história: de la Guardia, um rico e violento senhor de indústria, acometido de um câncer que o destrói lentamente, e seu sobrinho Angel, espécie de capataz violento que odeia o tio, embora obedeça as suas ordens, numa relação clara de interesse financeiro. De la Guardia tem

em seu poder um livro escrito pelo alquimista, em linguagem semelhante a hieróglifos (descrita como latim escrito de trás para diante), com explicações sobre o chronos e orientação sobre o esconderijo na escultura. Foi ele, pois, que enviou a pessoa à loja de Jesus. Ordena a Angel que vá até a loja para comprar a peça. Angel visita Jesus e Aurora imediatamente na loja, efetuando a compra da escultura, a qual já não contém o instrumento.

Jesus levanta, no dia seguinte, sentindo-se muito bem disposto e mais jovem, o que é percebido por Mercedes. Sente, entretanto, uma leve sensibilidade à claridade e não tem vontade de se alimentar. Ao chegar à loja, constata que esta foi praticamente destruída durante a noite. O destruidor deixa uma pista: um cartão de visita das Empresas de la Guardia, informando ser o horário noturno adequado para um entendimento entre as partes. Lá, Jesus é informado por de la Guardia do livro, dos poderes do chronos, construído a partir da noção de que os insetos são seres privilegiados por Deus, por seus poderes de vida eterna, através da transformação. Jesus pede maiores explicações a respeito do que está acontecendo com ele; de la Guardia, ao perceber que Jesus usou o instrumento sem orientação, fica furioso, toma dele a caixa que pensa conter o chronos, e pede a Angel que indique a saída a Jesus. Constata que a caixa está vazia e ameaça Jesus de perseguição enquanto este ainda está nas dependências da indústria.

Ao voltar para casa, Jesus procura ansiosamente o chronos. Percebendo que Aurora pode tê-lo escondido, vai até o sótão onde brinca a menina. Dá-lhe a entender que apreciou seu gesto de amor e preocupação, mas que está agora inteiramente

dependente daquele dispositivo para seguir vivendo. Ao se preparar para a festa de fim de ano, no banheiro, usa novamente o chronos em seu peito. Jesus percebe uma camada estranha em sua pele, semelhante à película que a abelha fabrica para construir o casulo. Na festa, um homem, à mesa ao lado da sua, tem uma hemorragia no nariz. Jesus o segue até o banheiro, atraído, pela primeira vez, pelo sangue humano. No banheiro, enquanto lambe, vagorosamente, o sangue respingado no chão, para satisfazer à uma necessidade vital, é atacado e desacordado com pontapés, por Angel de la Guardia.

Angel o leva para um ponto alto e deserto da cidade. Inutilmente o interroga sobre o instrumento, agredindo-o violentamente até deixá-lo praticamente morto. Angel simula um acidente, colocando Jesus dentro de seu carro e empurrando-o no despenhadeiro. Enquanto morre, Jesus medita sobre a dor da morte, invocando o nome de Aurora, a qual acorda no meio da noite, como que pressentindo os acontecimentos. Jesus é encontrado e velado pela família e amigos. Antes de ser cremado, porém, ele deixa o crematório, perambulando pela noite escura e fria, envolto em cobertor escuro que lembra uma grande capa preta. Telefona à casa para falar com Mercedes; esta desliga ao ouvir a sua voz mas, da extensão, Aurora compreende que ele está de volta. A menina o recebe, oferecendo-lhe com carinho uma toalha de banho, para secá-lo da chuva fria. Entrega-lhe o chronos para reavivá-lo e, ao perceber a sua reação inteiramente avessa à luz do novo dia que penetra pelas frestas do telhado, coloca-o para dormir no grande baú negro de brinquedos, fechando-o como a um caixão. Mais tarde, com muita dificuldade, ele escreve uma carta a Mercedes para ser entregue por

Aurora. Nesta carta, expõe-lhe o pouco que sabe de sua condição, fala de sua terrível aparência, conta que vai em busca de uma solução para a sua situação e pede-lhe que o aceite quando voltar, a despeito de tudo.

Jesus vai para as Empresas de la Guardia e Aurora o segue. Os dois vasculham o quarto de de la Guardia até que Aurora encontra o livro de anotações do alquimista. De la Guardia os surpreende; em meio a uma discussão acalorada, explica a Jesus que ele agora não é apenas dependente do dispositivo, necessita também de sangue humano para continuar sobrevivendo. Mostra-lhe também que sua pele, já em estágio de putrefação, pode ser arrancada e substituída por outra camada subcutânea, da cor de cera. Ao ser indagado por Jesus sobre um meio de se livrar dessa situação, promete contar-lhe depois que Jesus lhe entregar o chronos. Jesus não confia nele; repentinamente, então de la Guardia o fere no peito com seu bastão. Quando vai tentar cravar-lhe uma estaca no peito, Aurora o fere com seu próprio bastão. Jesus bebe o sangue que jorra do corpo de de la Guardia. Entrementes, Angel, que havia sido chamado pelo alarme do tio, inicia uma perseguição de Jesus pela laje do prédio. Em luta corporal, Jesus se joga contra ele e ambos caem no chão do primeiro andar. Angel morre com a queda e Jesus é reanimado por Aurora com o chronos.

Em meio a lutas violentas e mortes, Aurora tem o braço sujo de sangue. Jesus se levanta e, cegamente, guiado apenas pelo desejo vampiresco, caminha em direção à neta para sugar aquele sangue. É o primeiro e único momento do filme em que Aurora fala: compreendendo o que se passa, ela pronuncia a palavra "vovô". Esta palavra leva Jesus de volta à sua identidade humana, fazendo-o negar a possibilidade de



vida pós-morte através do vampirismo, pois destrói o *chronos* ao mesmo tempo que diz: "Sou Jesus, Jesus Gris". Na cena final, Jesus está na penumbra de seu quarto, em seu leito de morte, ladeado por Aurora e Mercedes.

Os elementos comuns ao vampirismo, usados por del Toro em seu filme, são facilmente identificáveis: o ato de sugar sangue, embora sem a conotação sexual impressa por Stoker, representando em *Chronos* apenas uma "fome" de viver, a qual substitui a alimentação normal; a sensibilidade à luz do dia, e o ritual tradicional – a estaca no coração – para extermínio do vampiro, além da capa preta usada por este, em suas caminhadas noturnas. A economia de troca entre vampiro e vítima, sugerida por Stoker, através da relação de Mina e Drácula, e acentuada por Coppola em seu filme, faz-se presente também em *Chronos*. Jesus tem de oferecer sangue ao *chronos*/inseto que o pica, para tanto, necessita renovar, ou obter sempre mais sangue de outrem. Por outro lado, os acréscimos são indicadores de uma leitura cultural específica. A relação inseto/vampiro constitui um veio para investigação, pois aparece também em alguns exemplos da literatura latino-americana: vejam-se, por exemplo, os contos de Quiroga, os quais apresentam a ligação vampirismo/inseto-parasita. No filme de del Toro, parece ficar explícita essa relação: em diálogo com Jesus, de la Guardia faz uma elegia dos insetos como seres privilegiados quanto à forma de renovação de vida.

Nina Auerbach que, em breve menção a *Chronos*, enfatiza o "dispositivo" mais que o inseto, comenta que a espécie de vampiros, inicialmente caracterizada como não natural, tem de ser deixada de lado numa natureza que, hoje, se rende aos "cérebros

cibernéticos".<sup>70</sup> É interessante reproduzir aqui a sua descrição do dispositivo cibernético, substituto do vampiro/ser não natural: "Em (...) *Chronos* (...), o vampiro é um artefato dourado, algo entre um inseto, uma bomba, e um brinquedo de corda. Seu motivo visual não é o sangue, mas rodas e engrenagens. O "dispositivo," (...) é mais vivamente potente do que seus efeitos orgânicos medonhos mas previsíveis".<sup>71</sup>

Realmente, vale ressaltar as diferenças cruciais que o filme introduz: o vampiro, como o dispositivo/inseto e a forma de vampirização, bem como o seu caráter accidental: Jesus não procura, nem é uma vítima do vampirismo determinada por fatores sociais ou psíquicos. Ele é apenas um antiquário interessado na peça rara encontrada em sua loja, homem sensível e dedicado à família. Além disso, é-lhe dada a condição de optar por dar ou não continuidade à contaminação vampiresca: Jesus busca compreender a sua condição e é capaz de rejeitá-la quando esta implica na destruição de entes queridos, como Aurora. Na verdade, no ato de destruição do *Chronos*, Jesus parece rejeitar o vampirismo como meio para a imortalidade e optar pela forma natural de imortalidade: através das ligações familiares sucessivas; no seu caso, através de Aurora. A opção de Jesus, baseada numa noção de imortalidade via sobrevivência através de gerações, pode se comparar, em termos da tradução, ao conceito de Walter Benjamin, oriundo da "sobrevida" da obra de arte o qual, por sua vez, emana da imagem da continuidade da vida através das gerações familiares.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*, p. 177.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 218n15.

<sup>72</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. "The Task of the Translator", p. 73.

Vimos que Coppola estabeleceu uma ligação estreita entre o texto de Stoker e o texto sagrado, correlacionando algumas passagens do discurso de Drácula, em sua interpretação "o anjo caído," com passagens do discurso de Jesus. Del Toro também estabelece uma relação entre vampirismo e texto religioso, a partir de uma perspectiva diferente. Os trechos da Bíblia, citados por de la Guardia (por exemplo, que Jesus teria atravessado o Mar Vermelho flutuando como um inseto) e os nomes de personagens de del Toro seriam, dentro dessa perspectiva de análise comparativa, significativos: Jesus Gris – observe-se a conotação de dúvida que o sobrenome "Gris" imprime à personagem (gris: cinza, nublado) – o qual tem de la Guardia não como seu protetor, mas exatamente no papel invertido de tentador, de conhecedor daquilo que representa a sua maldição. Há também Angel de la Guardia, o anjo (invertido) violento da morte e, finalmente, Aurora, o novo dia, o futuro de luz numa concepção de transcendência familiar espiritual.

Veremos, com *Vivir Mata* que, dentro de um suposto bloco latino-americano de identidade, as interpretações do vampiro são distintas. O filme de Kamin começa com uma cena em que políticos do alto escalão do governo argentino estão reunidos à mesa, no ano de 1890, ouvindo o discurso do Primeiro Ministro. Este faz a elegia da Argentina industrializada do século dezenove e dos fatores que permitiram ao país o progresso, quais sejam, a imigração e o capital inglês. Dois dos presentes se contrapõem aos elogios feitos à influência do capital inglês, a qual avaliam ter sido de prejuízo incomensurável para o país, que se defronta com uma enorme dívida pública, interna e externa. Essas pessoas são expulsas do evento. Ao fim da reunião, Blas e

Marco, amigos e homens mais jovens que presenciaram o ocorrido, possivelmente iniciantes na carreira política, comentam a questão. Marco é irreverente, critica a postura dos políticos e declara interessar-se menos pela política que pelos prazeres oferecidos pela Europa; Blas, mais conservador e patriota, diverge do amigo em sua postura irreverente, embora esta pareça exercer um fascínio sobre ele. O sonho de Marco é ir para Paris, para participar dos saraus, com muita poesia e vinho – o vinho tinto, servido em close-up, e a decoração da casa de Blas, com predominância da cor vermelha, além de sua capa, também vermelha, já permitem a associação com o sangue e o vampiro. Blas, pelo contrário, apenas deseja ver realizado o seu casamento com Amanda, filha de um políticos argentinos.

Blas recebe o chamado do pai de Amanda para uma reunião, no momento em que troca com ela carinhos no jardim de sua casa e é observado, à distância, pelas duas irmãs de Amanda, duas moças mais jovens, as quais, diferentemente da irmã, mostram um comportamento muito pouco recatado, aparentando um visível desejo por Blas. Exatamente por sua dedicação ao cargo que exerce, nessa reunião, Blas é indicado como representante do Escritório de Imigração, com a missão de visitar Paris para implementar a política de imigração argentina. Embora tenha recebido diretamente do Primeiro Ministro a indicação para a missão, Blas reluta em aceitá-la e, apenas quando autorizado por Amanda e seu pai para adiar o compromisso próximo de casamento, assente em partir.

A autorização é dada por Amanda e seu pai durante um sarau, em casa de Amanda. As irmãs de Amanda assediam Blas com comentários sobre Paris, os quais

apresentam uma imagem de exotismo e prazeres do Velho Mundo. Marco faz menção à recente invenção do cinema pelos irmãos Lumière, nos porões de Paris. Blas, entretanto, recolhe-se em pensamentos que parecem sombrios, a julgar por sua aparência taciturna. Na tomada seguinte, é traçada entre os mapas da América do Sul e da Europa a rota da viagem por um navio que lembra tanto o navio de Murnau quanto o de Herzog.

Já em Paris, Blas se reúne com um representante do governo francês, quando ambos discutem as situações diferenciadas da França e da Argentina: na primeira, o desemprego e o desgaste de riquezas propulsionam a evasão dos povos; na segunda, o excesso de recursos naturais e a falta de braços para explorá-los conclamam a presença do imigrante. Durante a conversa, Blas observa, pela janela, uma mulher exótica, deitada num banco do jardim do castelo, ladeada por músicos. Ao notar que é observada, a mulher primeiro cobre a face com uma máscara para, no ato seguinte, desaparecer do jardim.

À noite, há um baile de máscaras no castelo como recepção a Blas. Ele reconhece a mulher misteriosa pela máscara que esta usa. Aproxima-se dela e trocam estranhas palavras sobre a desnecessidade de identificação em situações como aquela. Blas é interrompido pelo funcionário do governo francês que deseja fazer a sua apresentação pública na festa. Nessa apresentação, o funcionário demonstra total desconhecimento da localização da Argentina e confunde Buenos Aires com Rio de Janeiro, sendo corrigido veementemente por Blas. Ao terminar seu discurso, Blas sobe

as escadas do salão, seguindo as pistas deixadas pela mulher – capa e máscara deixadas no corrimão da escada.

A mulher se apresenta como princesa de um dos países do Leste Europeu, numa fala estranha em que nega ser tão jovem quanto parece, comparando o peso dos anos da nobreza européia com a juventude dos países do Novo Mundo. Entretanto, fica a Blas a impressão de que ela está falando simplesmente de anos de tradição nobre. Durante a relação sexual que mais tarde os dois têm, a princesa vampiriza Blas. A câmera mostra-nos, entretanto, a imagem do castelo onde tudo se passa: à noite, no topo de uma montanha, é uma réplica exata do Castelo Drácula. A princesa explica-lhe depois exatamente a sua condição de morta-viva, fazendo referências à família de nobres feudais da Romênia e acrescentando que o destino de Blas agora é o mesmo: obrigar-se a viver à noite, alimentar-se de sangue, especialmente, das pessoas queridas.

Ao retornar para a Argentina, todos têm ciência de que sua missão foi cumprida. Mas Blas não retorna ao trabalho e ao convívio dos amigos e da noiva, preocupando a todos com sua estranha atitude. Começa a agir como vampiro, tendo como sua primeira vítima a irmã mais ferosa de Amanda. Mata também uma prostituta dentro de seu quarto, no prostíbulo. Todos procuram o cavalheiro que havia se apresentado de capa preta e mascarado sem possível identificação. O governo argentino compara os crimes misteriosos às lutas que aconteceram no país anteriormente, em defesa de um nacionalismo sem influências estrangeiras. Como Amanda e Marco procuravam Blas insistentemente para explicações, este marca um encontro com Amanda para terminar tudo.

Ao chegar à casa de Amanda, ela havia preparado uma festa para recepcioná-lo de volta, dificultando um entendimento a sós. Enquanto Blas dança com Amanda, o pai desta envia sua outra filha à sua casa para investigar. Lá, a moça encontra a capa e a máscara. Enquanto isso, Blas tenta convencer Amanda, em conversa no jardim, de que devem se separar. Amanda não se conforma e o beija apaixonadamente. Quando Blas prepara-se para a mordida fatal do vampiro, o pai de Amanda aparece, acusando-o dos crimes cometidos e disparando sua arma. Blas foge e na tomada seguinte o vemos explicando a sua condição a Marco em um cemitério, onde será enterrado por seu fiel servo, por decisão própria, para não continuar a sua vida de crimes.

A tela escurece por uma fração de segundos, mostrando-nos a câmera a perspectiva de Blas, sob a terra. Esta fração de segundos, na realidade, significa o espaço de tempo em que Blas permanece ali, o qual separa dois séculos: ele ressurge novamente na Argentina do século vinte, uma Argentina que não reconhece, deixando-o estupefato em meio a sinais de trânsito, carros, muitas luzes e pessoas vestidas estranhamente. Blas parece reconhecer numa vitrine a máscara que outrora usara. Encontra Vicky – a reencarnação da princesa européia – e com ela tem a experiência de uma Argentina noturna, jovem e degenerada por muita droga e sexo. A relação dos dois acaba previsivelmente em sexo, quando Vicky é vampirizada e morta por Blas.

Blas parece, então, retornar no tempo e espaço. Corre desesperadamente pelas ruas da Argentina do século dezenove, vê e ouve a reunião que decidira a sua viagem para Paris, gritando ansiosamente para as figuras do passado que estão mortas. Passa defronte a sua casa, vai até a casa de Amanda e vê, pela janela, a festa oferecida

em sua despedida, antes da viagem. Marco fala sobre os irmãos Lumière, em Paris, e a possibilidade da imortalidade trazida pela imagem. Blas faz sinais desesperados e grita o nome de Marco e Amanda, tentando chamar a atenção. O próprio Blas do passado aproxima-se distraidamente da janela, da qual o Blas, vampiro do futuro, acena. A câmera focaliza seu rosto e pescoço em close-up, mostrando-nos, no pescoço da personagem do passado, as marcas da mordida do vampiro.

O filme de Kamin faz várias referências ao romance de Stoker, que por sua vez repete estruturas comuns ao gênero fantástico, desde o *Asno de Ouro*: o adiamento do casamento de Blas e Amanda, por motivo de viagem, na qual Blas irá implementar uma "infiltração" maior de estrangeiros na nação argentina, além das três irmãs que assediam Blas. A viagem, o castelo, e as referências aos nobres feudais romenos engrossam a lista de motivos reproduzidos do romance.

O vampiro mata, com a tradicional mordida erótica no pescoço, mulheres cujos comportamentos teimam em reverter os padrões de sexualidade feminina da época. O tema da reencarnação pode ter sido apropriado por Coppola; Kamin, entretanto, o elabora para responder a uma preocupação com o motivo de vingança e de conseqüente resgate da identidade e não com o gênero romântico americano. No século dezenove, o governo argentino persegue o vampiro pois acredita que este represente tendências nacionalistas ufanistas que devem ser reprimidas. Paradoxalmente, Blas retorna no século vinte para reencontrar Vicky, ou a princesa do passado, para tentar extirpar da Argentina a contaminação estrangeira. Depois de matá-la, entretanto, sua breve volta ao século dezenove desfaz qualquer ideal de purificação da identidade



argentina: os eventos do passado seguem a sua marcha inexorável em direção à contaminação. O próprio Blas, antes do contato direto com o Velho Mundo, e a despeito de suas atitudes conservadoras, já se encontra, paradoxalmente, vampirizado por aquele, o que se constata através da marca da mordida em seu pescoço.

#### 5.4.3. Na América Latina: O Brasil dos anos Setenta

Faremos um retorno ao final dos anos sessenta e princípio dos setenta para analisar a monstruosidade na narrativa fílmica brasileira. É nesse período, anos controvérsios pós-revolução de 64, de extrema censura e de ressurgimento de movimentos nacionalistas, que serão realizados dois filmes, nos quais as figuras do vampiro e do *trickster* podem ser analisadas em contraponto, assim como procedemos com as figuras do antropófago e do *trickster*, na literatura modernista dos anos vinte.

O filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Macunaíma* (1969), é identificado com o tropicalismo, movimento que surge no Brasil a partir da segunda metade da década de sessenta. Inspira-se na antropofagia para reagir contra o arcaísmo ideológico e político revivido pela integração imperialista pós 64, submetendo-o ao ultramoderno e gerando como resultado uma alegoria do Brasil: o atraso do país é apresentado "segundo a ótica da vanguarda e da moda internacional".<sup>73</sup> O próprio diretor, entretanto, nega a ligação com a corrente tropicalista, assinalando que seu filme vem para mostrar "(...) que o balão inchado e colorido do tropicalismo estava furado mesmo

<sup>73</sup> HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da literatura ao cinema*, p. 100-101.

e tinha que se esquivar (...),<sup>74</sup> curiosamente da mesma forma que vimos o texto de Mário de Andrade chegar como um desfecho da antropofagia, nos moldes em que Oswald de Andrade a idealizara.

De fato, se tomarmos as características que Fredric Jameson identifica como comuns ao realismo mágico deslocado para o cinema, o filme de Joaquim Pedro de Andrade satisfará a todas elas, confirmando o seu valor político. Jameson destaca três características nos filmes do realismo mágico, a saber: trata-se de filmes *históricos*, cuja *coloração* é um suplemento singular. Apresentam também uma técnica de *desnarrativização*, ou seja, uma "dinâmica da narrativa (...) reduzida, concentrada ou simplificada, pelo foco na violência e, em menor grau, na sexualidade".<sup>75</sup>

Heloísa Buarque de Holanda, em análise extensiva do filme *Macunaíma*, faz observações pontuais sobre a sua contextualização e as técnicas usadas pelo diretor, que nos levam a atribuir ao filme as características apontadas por Jameson. Em primeiro lugar, referindo-se à passagem do texto literário para o cinema como tradução, Holanda ressalta a contextualização histórica do filme: enquanto o texto, inserido no movimento modernista dos anos vinte, traz a marca da preocupação com a independência cultural, ou com a descolonização do país, o filme, realizado na década de sessenta, está direcionado para reflexões sobre a independência econômica brasileira.

Assim, além de lidar com as diferenças específicas entre texto literário e texto fílmico, Joaquim Pedro de Andrade também tem uma postura de distância crítica

<sup>74</sup> ANDRADE, Joaquim Pedro de, apud. HOLANDA, opus cit., p. 120.

<sup>75</sup> JAMESON, Fredric. "Sobre o Realismo Mágico no Cinema", p. 147.

frente ao texto original.<sup>76</sup> São inúmeras as transformações que o diretor realiza no texto para contextualizá-lo historicamente: o elemento mágico das lendas é, de modo geral, suspenso. Ci, a deusa indígena, metamorfoseia-se em guerrilheira; Vei é retirante nordestina; duendes e magos transformam-se em vigaristas, mendigos, prostitutas.<sup>77</sup> O filme contará, assim, de modo pessimista e radical, a história do *trickster* brasileiro, debatendo-se nas relações do capitalismo selvagem dos anos sessenta.

Com relação ao cenário, Holanda observa que Joaquim Pedro de Andrade trata de evitar a ambientação naturalista do herói do texto: o diretor usa cores agressivas, materiais falsos e molduras estilizadas, especialmente nos confrontos com o gigante e na transformação do herói em príncipe.<sup>78</sup> A desnarrativização em Macunaíma estaria na subversão, ou remodelação pelo diretor do estatuto da narrativa tradicional: ao invés de uma leitura da seqüência narrativa, Joaquim Pedro de Andrade fará com que leiamos verticalmente a imagem ou a estruturação que vem do interior do enquadramento para chegarmos aos significados propostos.<sup>79</sup> Acrescentamos que a dinâmica da narrativa é concentrada, focalizando-se a violência, e, em menor grau, a sexualidade, o que também estabelece o filme como mágico realista.<sup>80</sup>

Mas a importância do filme enquanto tradução do texto mágico realista de Mário de Andrade está em seu valor político: Joaquim Pedro de Andrade faz um comentário político sobre o texto andradino; adicionalmente Holanda visualiza a

<sup>76</sup> HOLANDA, opus cit., p. 66.

<sup>77</sup> Ibidem, cf. p. 88-91.

<sup>78</sup> Ibidem, cf. p. 92 e 81.

<sup>79</sup> Ibidem, cf. p. 100.

<sup>80</sup> Cf. JAMESON, Fredric. Sobre o realismo mágico no cinema, p.147.

estética de suas imagens como dependentes de seu sentido óbvio e aparente de alegoria política.<sup>81</sup> Hollanda o analisa como radicalização da tendência antropofágica nas relações sociais, enquanto Randal Johnson aponta para o canibalismo do filme como visão pessimista que radicaliza as diferenças sociais e de classe.<sup>82</sup> Mas, no meu entender, um exemplo de forte radicalização no filme é o tratamento da questão racial.

A personagem Macunaíma, entre o nascimento e o seu embranquecimento, é vivida pelo ator Grande Otello, de cor negra, o que apaga a ambigüidade da figura do filho de índio, de cor "preta retinta", da rapsódia. Quando embranquece, há uma substituição de atores: a personagem passa a ser representada pelo ator Paulo José, de cor branca. Da sua união com Ci nasce, entretanto, um filho negro, personagem novamente representada por Grande Otello. Macunaíma torna-se, mais tarde, extremamente racista: dirige comentários racistas a seu irmão Jiguê e até faz com que este seja perseguido, em seu lugar, por uma multidão a qual enganou, exatamente usando a cor do irmão como motivo de suspeita. Aliás, a personagem Jiguê sofre uma curiosa alteração no filme: no texto andradino, Jiguê é o que fica da cor do bronze após banhar-se na fonte mágica; no filme, Jiguê (figura *trickster*, conforme observou Gates) é vivido por Milton Gonçalves, de cor negra. Como ele é o irmão que é mais enganado, de todas as maneiras, incluindo a sedução de suas mulheres, por Macunaíma, fica, de certa forma, marcada a inferioridade do negro nas relações sociais. Adicionalmente, no episódio da macumba, é a própria mãe de santo, negra, recebedora de Exu, que recebe

<sup>81</sup> Ibidem, cf. p. 84 e 100.

<sup>82</sup> JOHNSON, Randal. "Cinema Novo and Cannibalism: *Macunaíma*", p. 190.

dele a violenta surra encomendada por Macunaíma. Concluimos que, se o *trickster* andradino, diferentemente do antropófago oswaldiano, introduz a complexa questão racial brasileira, com o elemento negro e até o imigrante estrangeiro, o *trickster* de Joaquim Pedro de Andrade opta por marcar o racismo contra os negros no Brasil das relações de produção e consumo selvagem dos anos sessenta. Só isso já o distanciaria da filosofia de restauração antropofágica do tropicalismo dos anos sessenta; contudo, essa diferença ficará mais clara quando examinarmos o filme de Ivan Cardoso, *Nosferato no Brasil* (1971).

O filme de Cardoso parece encaixar-se nos preceitos tropicalistas, especialmente quando é anunciado pelo próprio diretor como "deglutição canibal do cinema",<sup>83</sup> ou ainda, quando este ressalta que o meio cinematográfico foi "vampirizado" (a ser observado aqui a mesma tendência de Haroldo de Campos, em igualar vampirização e antropofagia), enfatizando exclusivamente a inserção do nacional num meio tradicionalmente estrangeiro. *Nosferato no Brasil* é claramente uma paródia do filme de Murnau: rodado em "super-8", sem som, está dividido em duas partes: a primeira, intitulada "quotidianas kodaks", filmada em branco e preto, se passa em Budapeste, no século dezenove. Conta-nos a história do vampiro que mata as suas vítimas mulheres com a tradicional sugada no pescoço e que faz também suas vítimas masculinas, porém atacando-as violentamente com pedras e paus. Nessa primeira parte, o único texto narrativo escrito na tela informa-nos, provavelmente, sobre a falta, no cinema brasileiro, das técnicas de sombra e luz características do Expressionismo

<sup>83</sup> LUCCHETTI, R. F. e CARDOSO, Ivan. *Ivampirismo: o cinema em pânico*, p. 37.

alemão: "Onde se vê dia, veja-se noite". A ausência das técnicas de sombra e luz faz com que o diretor nos apresente o vampiro em ação sempre à luz do dia, embora o dia deva ser lido como noite; ao invés de criar uma sombra vampiresca ao modo do Expressionismo, contenta-se com o reflexo do vampiro nas águas de um lago da praça, presente na maioria das cenas em que o vampiro persegue as vítimas. Finalmente, o vampiro luta com um príncipe, estilizado e artificial, que usa os recursos tradicionais para enfrentar vampiros (crucifixo, estaca) de maneira teatral e patética até matá-lo. O vampiro então desaparece.

Ele reaparecerá no Rio de Janeiro, em 1971, na segunda metade do filme, cujo título é agora "Nosferato no Brasil", escrito na tela com sangue. Nosferato é agora "(...) um vampiro ensolarado, malandro e desinibido, tropicalizado em cores berrantes, para inveja de seus cinzentos colegas dos castelos dos Cárpatos."<sup>84</sup> Sem nenhuma inibição com o sol, ataca suas vítimas nas praias, nos calçadões, estradas e jardins, desta vez transformando-as num séquito de vampiras que passam a atuar nos mesmo locais, fazendo novas vítimas. Numa paródia, agora ao episódio das três vampiras atacando Jonathan no castelo Drácula, Cardoso apresenta-nos o festim de três vampiras, sugando sua vítima até a morte, observado com prazer por Nosferato. Um segundo texto narrativo aparece na tela, "sem sangue não se escreve a história", texto inteiramente jocoso dentro de todo este contexto. Na cena seguinte, Nosferato faz uma nova vítima na praia. Antes de sua partida do Brasil, assiste ao programa do Sílvio Santos na televisão (ao lado da televisão, um vidro de ketch-up) acompanhado por seu séquito de vampiras.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 37.

Vale lembrar que são feitas algumas referências à situação política do país à época durante o filme, por exemplo, bandeiras brasileiras ao lado de anúncios da Esso, o que acrescenta à conotação de jocosidade do texto referida acima. Finalmente, "com a chegada do verão, Nosferato tem de voltar à Europa", é o terceiro texto que se lê na tela, anteposto às cenas do aeroporto, em que aviões aterrissam e Nosferato toma um voo da VARIG, despedindo-se bem humoradamente de uma janela e repassando na memória as cenas de sua vida vampiresca na Europa e no Brasil. O filme termina com a mesma imagem que o inicia, com a diferença apenas da coloração: esqueletos, ossos e crânios humanos (Herzog citará essa cena em seu filme, porém impondo a sua marca autoral, transformando-a em alegoria da agonia da morte).

A paródia tem um papel crucial na narrativa de Cardoso. Forma usada em grande escala nos textos modernos e pós-modernos, a paródia relaciona-se também com as questões que preocupam os críticos pós-coloniais entre elas o sincretismo, o hibridismo, o discurso colonial e a alteridade, conforme assinala Solange Ribeiro de Oliveira. Oliveira faz referências aos estudos de Margaret A. Rose e Linda Hutcheon para resgatar a paródia como recurso transformador do efeito de seriedade de um texto em efeito de comicidade em outro, mantendo o objetivo de transmissão de mensagens complexas e sérias. Em outras palavras, os estudos referidos por Oliveira destacam o poder simultâneo de destruição e reconstrução da paródia como estratégia discursiva pós-colonial.<sup>85</sup> No caso específico do *Nosferato no Brasil*, a paródia enquanto

<sup>85</sup> Cf. OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. "Post-colonial Literature in English: The Wrong End of the Telescope" (no prelo).

estratégia discursiva pós-colonial parece focalizar a leitura subversiva de Cardoso do texto de Murnau, além de mostrar o poder da narrativa de implementar ou resistir à opressão da autoridade textual européia. Entretanto, apesar de dessacralizar a técnica narrativa cinematográfica tradicional e apresentar uma antinomia na coloração das duas metades do filme, o que torna clara a função da paródia e a caracterização do filme de Cardoso como mágico realista, de acordo com as observações de Jameson, o diretor não historiciza ou imprime um valor político ao seu vampiro da mesma forma que Joaquim Pedro de Andrade o faz ao adaptar o *trickster* Macunaíma para o cinema. O Nosferato brasileiro, no meu entender, é um vampiro deslocado da Europa, que é contaminado – mas não totalmente, pois não suportará o verão brasileiro – pelo espírito "tropical" do país, identificando-se com a idéia utópica da antropofagia de exotizar a condição nacional original. É um vampiro deslocado que promove transformações no outro que devora, mas que não sofre as transformações necessárias para responder pelas posições intrínsecas da cultura brasileira, dentro de uma perspectiva de estratégia contradiscursiva pós-colonial consoante com um sentido apropriado de alteridade. Torna-se também um artigo importado, especialmente se levarmos em conta que aparece posteriormente à versão cinematográfica do *trickster*, de Joaquim Pedro de Andrade. Essa versão, embora tenha concretizado ou radicalizado certos aspectos que o *trickster* engloba, estaria identificada com a postura contradiscursiva pós-colonial de Bhabha, ou do próprio Mário de Andrade, e com uma tecnologia narrativa monstruosa, no sentido de produtora de significados múltiplos.



**CONSIDERAÇÕES FINAIS:**  
**UMA NOÇÃO "NEM TÃO" MONSTRUOSA  
DE ALTERIDADE**

Os monstros, de fato, permeiam o nosso imaginário desde a Antigüidade e a Idade Média. Eles têm, inicialmente, ligação com a imaginação materna fértil que, ao apaixonar-se por um objeto estranho, transfere ao seu rebento características dessa obra, simultaneamente rompendo a lei natural da semelhança no processo de reprodução. O resultado dessa reprodução então vem para *mostrar* o desvio da natureza e para *avisar* da proximidade de uma catástrofe. O monstro é, portanto, espetacular e misterioso.

Na Renascença ele estará presente na literatura, por exemplo, nas peças de Shakespeare, nas quais representará vícios diversos e, em particular, o vício da ingratidão ou rebelião para com os laços de família ou o benfeitor. Essa noção de monstrosidade será apropriada pelo Romantismo, quando se aliará também à idéia da obra de arte como criação única, com a substituição da figura materna pela paterna e o apagamento da noção de co-produção na gênese da obra.

No fim do século dezoito e primeira metade do século dezenove, quando se questionam os preceitos racionalistas de verdade e saber, a narrativa fantástica rompe a relação causa/efeito da narrativa realista, trazendo como motivo monstros e fantasmas e como efeito a hesitação e o medo do leitor frente a uma indefinição de escolha entre uma explicação sobrenatural e uma real para os fatos. A narrativa gótica, emergente das questões específicas da revolução industrial inglesa e da Revolução Francesa, constitui-

se em máquina textual criadora de monstros multifacetados, em particular, a "criatura" de Frankenstein e o vampiro. A criatura de Frankenstein, construída a partir de pedaços de corpos humanos (reflexo da estrutura narrativa de *Frankenstein*, composta pelo encaixamento das narrativas de Frankenstein e do próprio monstro em cartas que trocam Walton e sua irmã, Mrs Saville), é o alter-ego de seu criador, seu duplo, que não pode coexistir com ele e tem de destruir ou ser destruído para que se restabeleça a identidade de um ou de outro. O vampiro remete-nos ao tropo do parasitismo: resulta do ato de sugar o sangue; surge, portanto, da relação que se estabelece entre um e outro, através da circulação do sangue (reflexo da estrutura narrativa de *Dracula*, em que o sentido circula entre as várias cartas, trechos de diários, de jornais, relatórios médicos, telegramas e notas). Ser que se produz a partir da relação entre um e outro, tende a confundir ou tornar instável as identidades separadas de um e outro. Na narrativa gótica do século dezenove, entretanto, ele acaba por confirmar a ideologia dominante do contexto que o circunda.

Os monstros cruzam também os mares na época das grandes viagens e se transformam em construção das narrativas de viagem para tentar entender a alteridade. O canibal é uma dessas construções que se transforma em personagem em uma das últimas peças de Shakespeare. É possivelmente em resposta a esse construto colonialista que a narrativa brasileira pós-colonial encontra no realismo mágico, modo literário que funde os domínios do sobrenatural e do real e ficcionaliza a diferença com o objetivo político de marcar a independência cultural, a possibilidade de dar novos sentidos à monstruosidade, revigorando ou metamorfoseando monstros já existentes.

O modernismo brasileiro, com Oswald de Andrade, revigora o canibal e o recria como antropófago num primeiro movimento de reação à dominação estrangeira que, do ponto de vista da perspectiva das estratégias de guerra de Menezes de Souza, foi chamado de "guerra de manobra". Estratégia de ataque frontal, faz apenas inverter as posições determinadas entre o mesmo e o outro, exigindo a destruição do primeiro para a afirmação da identidade do segundo, imitando a monstruosidade frankensteiniana. Além disso, o antropófago, ao propor o retorno na diferença do nativo, reduz a complexidade da questão racial nas relações coloniais brasileiras, apagando por exemplo o elemento negro da cultura.

Já com a narrativa *trickster* de Mário de Andrade, o modernismo brasileiro transforma o vampiro europeu em *trickster*, introduzindo as questões do parasitismo e da contaminação, tanto no nível da linguagem quanto no nível das relações pós-coloniais. Do ponto de vista das estratégias contradiscursivas sob a perspectiva guerreira, a proposta de Mário de Andrade pode ser interpretada como "guerra de posição", em que se descobrem as brechas no terreno do colonizador, infiltrando-se por elas para miná-lo. A narrativa *trickster* de Mário, além de constituir-se em recurso retórico próprio para marcar a nossa alteridade, tem a vantagem de reunir sob a sua construção "nem tanto" monstruosa, o *trickster*, um composto das figuras lendárias branca, indígena e negra, dessa forma colocando a questão racial brasileira em toda a sua complexidade.

Nos anos cinquenta e sessenta, outro movimento literário brasileiro tratará de resgatar a monstruosidade enquanto tecnologia narrativa. A vanguarda concretista,

em especial os irmãos Campos, faz ressurgir o vampiro em seu discurso sobre a tradução, tentando fazer equivaler as noções de escrita antropofágica e escrita vampíresca dentro de seu conceito de tradução como transcrição ou intradução. Entretanto, especialmente a teoria de tradução de Haroldo de Campos, construída a partir da tradução de fragmentos de outros textos, aproxima-se mais da noção do monstro frankensteiniano: é o duplo do texto que se rebela contra ele e precisa destruí-lo para afirmar a sua própria identidade e que, paradoxalmente, ainda procura alcançar a fidelidade tradicional a uma identidade ou a uma essência do original. O discurso tradutório de Haroldo de Campos tenta igualar vampirização e antropofagia. Entretanto, parece resgatar simplesmente a antropofagia, sem nenhuma transformação do movimento tal como havia sido há trinta anos, uma vez que não procura construir uma imagem da cultura que amplie seu espectro racial, como o vampiro o faz na cultura européia.

O tropicalismo, movimento brasileiro dos anos sessenta e setenta que se estendeu às artes, música e cinema, resgata também a antropofagia e preocupa-se, já num momento de neocolonialismo, com a construção monstruosa agora num movimento de recuperação da independência econômica. Na narrativa filmica da época, assistimos à recriação do vampiro e do *trickster*. O vampiro brasileiro é uma paródia do vampiro alemão do cinema Expressionista dos anos vinte que, ao se alimentar do último para recriar um vampiro brasileiro revigorado, deixa escapar a chance de metamorfosear-se para responder às questões específicas da cultura. Deixa de lado, principalmente, a oportunidade de transformar o vampirismo como metáfora

para a invasão racial, já presente no filme alemão, numa construção específica da nossa questão racial.

Assistimos também à recriação do *trickster* Macunaíma no cinema: transpondo o realismo mágico para o cinema, Joaquim Pedro de Andrade recria o *trickster* dentro do contexto histórico-político dos anos sessenta, radicalizando as diferenças raciais e a contaminação das relações sócio-econômicas neo-imperialistas do período. Diferenciando-se assim do movimento tropicalista, esse filme pode ser interpretado levando-se em conta o caráter político do monstro como construção da narrativa fílmica do realismo mágico; no caso brasileiro, uma visão pessimista e radical da contaminação através da figura do *trickster*; no caso do cinema argentino dos anos noventa, também uma visão pessimista da contaminação nas relações pós-coloniais, através de uma reprodução mimética da figura do vampiro.

Os vampiros, confirmando a sua natureza imortal, estão sempre retornando às páginas da literatura brasileira. Dando ênfase à sexualidade e ao estilo de escrita vampiresca, como é o caso de Trevisan; representando o capitalismo selvagem, a sugar os jovens durante a repressão ditatorial dos anos sessenta e setenta, na ficção de Cristovão Tezza; como o vírus da escrita pós-estruturalista de Augusto de Campos. Ressurge, em conto recente de Grammont, como a geração de intelectuais brancos mortos-vivos, a sugar o sangue dos jovens, contaminando-os irremediavelmente, a qual visualiza no contato com o negro sócio-culturalmente inferior a única possibilidade de vida. Esse conto, diferentemente das outras representações de figuras vampirescas, é sensível ao fato de que a questão racial é inerente ao vampirismo, entretanto trata-a

ainda dentro da perspectiva da oposição natureza versus cultura, bem à maneira de Montaigne, ao tratar do canibalismo na Renascimento.

Fica para nós, pelo menos dentro do escopo do trabalho proposto, o exemplo da construção "nem tanto" monstruosa de Mário de Andrade: um *trickster* não antropofágico, curinga do jogo narrativo, objeto errático do discurso, versão brasileira vampiresca de escrita e de representação da nossa alteridade enquanto cultura pós-colonial: diferença que se insere num espaço parasítico intersticial, contaminando e deixando-se contaminar pelo outro, macaqueando as identidades brancas, negras e índias para finalmente encenar a instabilidade e a ambigüidade da identidade pós-colonial brasileira.

# BIBLIOGRAFIA

## Obras de Referência

- ARAÚJO, Alceu Maynard.. *Folclore Nacional*. 2a. edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1967: Vol. I: Festas Bailados, Mitos e Lendas.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Pref. de Antônio Balbino. 3a. edição, rev. e aum. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2a. edição, rev. e amp. (4a. impressão). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A., 1986.
- FRAZER, James. *The Golden Bough*. Hertfordshire: Wordsworth editions, 1993.
- PREMINGER, Alex et al. (eds.). *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. London & Basingstoke: The MacMillan Press, 1979.
- RAMSLAND, Katherine. *The Vampire Companion: The Official Guide to Anne Rice's The Vampire Chronicles*. Rev. edition. London: Little, Brown and Company, 1995.
- The Oxford English Dictionary*. 2nd edition, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner. Oxford: Clarendon Press, 1989.
- The Wordsworth Dictionary of Mythology*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd, 1994.

## Obras Literárias

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição Crítica Telê Porto Ancona Lopez (coord.). Paris: Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XX siècle; Brasília, DF: CNPq, 1988. (Coleção arquivos; v. 6).
- BYRON, George Gordon. *Selected Poems*. New York: The Softback Preview, 1993. p. 202-215: The Giaour.
- BYRON, George Gordon. Fragment of a Novel. In: RYAN, Alan (ed.). *The Penguin Book of Vampire Stories*. New York: Penguin Books, 1988. p. 1-6.
- CAMPOS, Augusto de. *Despoesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. p. 20-21: Videntes e Vampiros.
- CARVALHO, José Cândido de. *O Coronel e o Lobisomem*. 3a. edição revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. Christabel. In: ABRAMS, M. H., General Editor. *The Norton Anthology of English Literature*. Sixth edition. New York - London: W. W. Norton & Company, 1993. Vol. 2, p. 349-364.



- CRUZ E SOUSA, João da. *Poesias Completas: Broquéis, Faróis e Últimos Sonetos*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. 3a. edição. Trad. de Jenny Klabin Segall, prefácios de Erwin Theodor e Antônio Houaiss, posfácio de Sérgio Buarque de Holanda. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Ltda, 1991. (original alemão)
- GRAMMONT, Guiomar de. *O Fruto do Vosso Ventre*. São Paulo: Maltese, 1994. p. 31-37: Os vampiros.
- KEATS, John. Lamia. In: ABRAMS, M. H., General Editor. *The Norton Anthology of English Literature*. Sixth edition. New York - London: W. W. Norton & Company, 1993. Vol. 2, p. 797-813.
- POLIDORI, John. *The Vampyre*. In: RYAN, Alan (ed.). *The Penguin Book of Vampire Stories*. New York: Penguin Books, 1988. p. 7-24.
- RYAN, Alan (ed.). *The Penguin Book of Vampire Stories*. New York: Penguin Books, 1988.
- SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Othello, The Moor of Venice*. 11th printing. New York: Washington Square Press, Inc., 1966.
- SHAKESPEARE, William. *The Tempest*. 10th edition, edited by Frank Kermode. London: Methuen & Co Ltd, 1979.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein or, The Modern Prometheus*. London: Penguin Books, 1994.
- SHERIDAN LEFANU, J. Carmilla. In: RYAN, Alan (ed.). *The Penguin Book of Vampire Stories*. New York: Penguin Books, 1988. p. 71-137.
- STOKER, Bram. *Dracula*. In: WOLF, Leonard (ed.). *The Essential Dracula*. Notes, bibliography, and filmography revised in collaboration with Roxana Stuart. London: Plume Printing, 1993.
- TEZZA, Cristóvão. *Ensaio da Paixão*. Curitiba: Criar Edições Ltda, 1986.
- TREVISAN, Dalton. *O Vampiro de Curitiba*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

### Textos Críticos

- ALLEN, Margerite de Huszar. *The Faust Legend: Popular Formula and Modern Novel*. New York, Berne, Frankfurt am Main: Lang, 1985. p. 13-41: *The Faustbuch* as Formulaic Fiction.
- AMARAL, Aracy A. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. p. 247-307: Antropofagia: No País da Cobra Grande.

- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Ed. Crítica Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1978. p. 331-380: 50 Anos de Crítica.
- ANDRADE, Mário de. *Cartas a um Jovem Escritor/ de Mário de Andrade a Fernando Sabino*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Obras Completas de Oswald de Andrade*. 2ª edição. Introdução de Benedito Nunes. Rio: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978. Vol. VI. Manifestos, teses de concurso e ensaios, p. 13-19: Manifesto Antropófago.
- ANDRADE, Oswald de. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias: Obras Completas de Oswald de Andrade*. 2ª edição. Introdução de Benedito Nunes. Rio: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978. Vol. VI. Manifestos, teses de concurso e ensaios, p. 5-10: Manifesto da Poesia Pau-Brasil.
- ARATA, Stephen D. The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies*, vol. 33(4), p. 621-645, Summer 1990.
- ARENS, W. *The Man-Eating Myth: Anthropology & Anthropophagy*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1980.
- ASCHER, Nelson. O Texto e Sua Sombra (Teses sobre a Teoria da Intradução). *34 Letras*, Rio de Janeiro, no. 3, p. 142-157, março 1989.
- ASHCROFT, Bill et al. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*. London & New York: Routledge, 1989.
- ATKINS, Stuart. *Goethe's Faust: a Literary Analysis*. Cambridge, Massachusetts: Harvard UP/London: Oxford UP, 1958.
- AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
- BALDICK, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity and Nineteenth-Century Writing*. 3rd edition. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- BARBA, Eugene. *Além das Ilhas Flutuantes*. Trad. Luis Otávio Burnier. São Paulo/Campinas: Ed. Hucitec, 1991. (Versão italiana de Ferdinando Taviani. Original: dinamarquês).
- BARBER, Paul. *Vampires, Burial and Death: Folklore and Reality*. New Haven and London: Yale University Press, 1988.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Selected and transl. by Annette Lavers. London: Vintage, 1993. p. 109-159: Myth Today. (Original francês).
- BARTHES, Roland. *The Pleasure of the Text*. 3rd Edition, transl. by Richard Miller with a note on the text by Richard Howard. Oxford, UK & Cambridge, USA: Blackwell, 1995. (Original francês).

- BARY, Leslie. The tropical modernist as literary cannibal: cultural identity in Oswald de Andrade. *Chasqui: Revista de Literatura Latino-Americana*, vol. 20 (2), p. 10-19, 1991.
- BASSNET, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford. UK & Cambridge USA; Blackwell, 1993. p. 138-161; From Comparative Literature to Translation Studies.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. Brazilian Culture in the Frontier. *Bulletin of Latin American Research*, vol. 14, no. 1, p. 47-61, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Transl. by H. Zohn. London: Fontana, 1982. p. 69-82: The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*. (Original alemão).
- BERMAN, Marshall. *All That is Solid Melts into the Air: The Experience of Modernity*. London: Verso, 1983. p. 36-86: Goethe's *Faust*: The Tragedy of Development.
- BESSIÈRE, Irène. *Le Récit Fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris-VI: Librairie Larousse, 1974.
- BHABHA, Homi K. Foreword: Remembering Fanon - Self, Psyche and the Colonial Condition. In: FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Third impression, transl. by Charles Lam Markmann. London: Pluto Press, 1993. p. vii-xxvi. (Original francês).
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. p. 139-170: DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. p. 85-92: Of Mimicry and Man.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. p. 236-256: 'Race', time and the revision of modernity.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. p. 102-122: Signs taken for wonders: Questions of ambivalence and authority under a tree outside Delhi, May 1817.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. p. 93-101: Sly civility.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. p. 19-39: The commitment to theory.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*. 2nd edition. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1975.
- BOEHMER, Elleke. *Colonial & Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995.
- BOLAÑOS, Álvaro Félix. Antropofagia Y Diferencia Cultural: Construcción Retórica del Caníbal del Nuevo Reino de Granada. *Revista Ibero Americana: Literatura Colonial I: Identidade y Conquista en América*, vol. LXI, nos. 170-171, p. 81-93, Enero-Junio, 1995.

- BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 33-54; *Vida e Morte da Antropofagia*.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 33a. edição. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.
- BOWMAN, F. P. *Montaigne: Essays*. London: Edward Arnold, 1965. p. 20-44: The 'Essais'.
- BOWYER, R. A. The Role of the Ghost-Story in Medieval Christianity. In: DAVIDSON, Hilda R. Ellis & RUSSELL, W.M.S. (eds.). *The Folklore of Ghosts*. Cambridge: D. S. Brewer, 1981. p. 177-192. (The Folklore Society Mistletoe Series, vol. 15).
- BROOKSHAW, David. *Raça e Cor na Literatura Brasileira*. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. (Original inglês).
- BUCHER, Bernadette. *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*. Translated by Basia Miller Gulati. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.
- BUNNELL, Charlene. The Gothic: A Literary Genre's Transition to Film. In: GRANT, Barry Keith (ed.) *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J., and London: The Scarecrow Press, Inc., 1984. p. 79-100.
- BUTLER, E. M. *The Fortunes of Faust*. Cambridge, London, New York, Melbourne: Cambridge UP, 1952.
- CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1988.
- CAMPOS, Augusto de. *Panorama do Finnegan's Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, Reverso e Controverso*. 2ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de. *Traduzir e Trovar*. Edições Papyrus Ltda, 1968.
- CAMPOS, Augusto de & CAMPOS, Haroldo de. *Poesia russa moderna: nova antologia*. 5a. edição, com a revisão ou colaboração de Boris Schnaiderman, prefácio, resumos biográficos e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio & CAMPOS, Haroldo de. *Mallarmé*. 3a. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. *Morfologia do Macunaíma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1973.
- CAMPOS, Haroldo de. *Dante: 6 Cantos do Paraíso*. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 4a. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977. p. 93-127: A Poética da Tradução.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- CAMPOS, Haroldo de & CAMPOS, Augusto de. *Poesia/Ezra Pound*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos, textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983. p. 141-212: Ezra Pound Cantares.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução: fantasia e fingimento. *Folhetim*, São Paulo, p. 6-7, 18 set 1983.
- CAMPOS, Haroldo de. Para além do princípio da saudade. *Folhetim*, São Paulo, no. 412, p. 6-8, 9 dez 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. Tradução, Ideologia e História. In: SIMON, Iumna Maria (org.) *Remate de Males: Território da Tradução*. Campinas, no. 4, p. 239-247, dezembro de 1984. (Revista do Departamento de Teoria Literária, IEL, UNICAMP).
- CAMPOS, Haroldo de. Paul Valéry e a poética da tradução. *Folhetim*, São Paulo, no. 419, p. 3-5, 27 jan 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. Octávio Paz e a Poética da Tradução. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 9 jan 1987. p. B3-B5.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qohelet/O-Que-Sabe Eclesiastes: Poema Sapiencial*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48: Da Tradução como Criação e como Crítica.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255: Da Razão Antropofágica: Diálogo e Diferença na Cultura Brasileira.
- CAMPOS, Haroldo de. Odorico Mendes: O Patriarca da Transcrição. In: HOMERO. *Odisséia: Homero*. Tradução de Odorico Mendes, edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Ars Poética: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. p. 9-14. (Original grego).
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shiith: A Cena da Origem (e outros estudos de poética bíblica)*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaio*s. 2a. edição. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 23-38: Os Primeiros Baudelairianos.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaio*s. 2a. edição. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 140-162: Literatura e Subdesenvolvimento.
- CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaio*s. 2a. edição. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 163-180: Literatura de dois gumes.
- CANEVACCI, Maximo. *Antropologia da Comunicação Visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 129-148: Corpos, Símbolos e Signos na Cultura Visual.
- CARLSON, M. M. What Stoker Saw: An Introduction to the History of the Literary Vampire. *Folklore Forum*, vol. 10(2), p. 26-32, Fall 1977.

- CARTER, Margaret L. (ed.), *Dracula the Vampire and the Critics*. Ann Arbor/London: U.M.I. Research Press, 1988.
- CARTER, Margaret L. *The Vampire in Literature: a Critical Bibliography*. Ann Arbor/London: UMI Research Press, 1989.
- CAVE, Terence. *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*. Oxford: The Clarendon Press, OUP, 1979. p. 271-321: Montaigne.
- CHAMBERS, Ross. *Room for Manoeuver: Reading (the) Oppositional (in) Narrative*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
- CHANADY, Amaryll. The Territorialization of the Imaginary in Latin America: Self-affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms. In: ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995. p. 125-144.
- CHEYFITZ, Eric. *The Poetics of Imperialism: Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. p. 142-184: *Eloquent Cannibals*.
- CHIAMPI, Irlemar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- CIXOUS, Hélène. Fiction and Its Phantoms: A Reading of Freud's *Das Unheimliche* (The "uncanny"). *New Literary History*, vol. VII, no. 3, p. 525-548, Spring 1976.
- CLÜVER, Claus. On Intersemiotic Transposition. *Poetics Today*, vol. 10(1), p. 55-90, 1989.
- COATES, Paul. *The Gorgon's Gaze: German Cinema, Expressionism, and the Image of Horror*. New York, Port Chester, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1991.
- COMITTI, Leopoldo. *O Trapézio e a Vertigem: Literatura, Utopia e Identidade Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 1993. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- CORNWELL, Neil. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*. New York, London, Toronto, Sydney, Tokyo, Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- CORNWELL, Neil. Ghost-Writers in the Sky (and Elsewhere): Towards a Spectropoetics of Ghosts and Ghostliness. Paper given at the Conference *Ghosts: Deconstruction, History and Psychoanalysis*. University of Leeds, September 9, 1995, p. 1-9. (unpublished).
- COPPOLA, Francis Ford & HART, James V. *Bram Stoker's Dracula: The Film and the Legend*. London, Sidney and Auckland: Pan Books, 1992.
- COSTA LIMA, Luiz. Antropofagia e Controle do Imaginário. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Belo Horizonte, vol. 1, p. 62-75, 1991.
- COX, Greg. Excerpts from the Transylvanian Library: A Consumer's Guide to Vampire Fiction. *The New York Review of Science Fiction*, vol. 23 (2), p. 3-5, July 1990.

- CRANNE-FRANCIS, Anne. Sexual politics and political repression in Bram Stoker's *Dracula*. In: BLOOM, Clive et al (eds.). *Nineteenth-Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*. Basingstoke and London: The Macmillan Press Ltd, 1988, p. 64-79.
- CREED, Barbara. Horror and the Carnavalesque: The Body Monstrous. In: DEVEREAUX, Leslie & HILLMAN, Roger (eds.) *Fields of Vision: Essays in Film Studies, Visual Anthropology, and Photography*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1995. p. 127-159.
- DERRIDA, Jacques. *of Grammatology*. Transl. by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1976. (Original francês).
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. 3rd edition, transl. by Alan Bass. London, Melbourne and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1985. p. 278-339: Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. (Original francês).
- DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Transl., with an introduction and additional notes, by Barbara Johnson. London: The Athlone Press, 1993. (Original francês).
- DIMIC, Milan V. Vampiromania in the Eighteenth Century: The Other Side of Enlightenment. In: MERRET, Robert James (ed.). *Man and Nature: Proceedings of the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*. Alberta: Academic Printing and Publishing, 1984. vol. III, p. 1-22.
- DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Os Enleios de Lear: da Semiótica à Tradução Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 1994 (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- DONALD, James. *Sentimental Education: Schooling, Popular Culture and the Regulation of Liberty*. London, New York: Verso, 1992. p. 99-121: What's at Stake in Vampire Films?: The Pedagogy of Monsters.
- DOUEIHI, Anne. Inhabiting the Space Between Discourse and Story in Trickster Narratives. In: HYNES, William J. & DOTY, William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press, 1993. p. 193-201.
- Du BOULAY, Juliet. The Greek Vampire: A Study of Cyclic Symbolism in Marriage and Death. *Man: The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 17(2), p. 219-238, 1982.
- DYER, Richard et al. *Dracula and Desire. Sight and Sound*. London: British Film Institution, vol. 3, p. 8-15, Jan 1993-Dec 1993.
- EHRENREICH, Barbara. Too much serial cannibalism can be bad for your health. *The Guardian*, London, 08/05/95. Commentary.
- EISNER, Lotte H. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. 2nd edition, transl. by Roger Greaves. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1973. (Original alemão).
- ELSAESSER, Thomas. *New German Cinema: A History*. Hampshire and London: Macmillan Education Ltd, 1989.

- ELSAESSER, Thomas. *Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema*. In: DONALD, James (ed.) *Fantasy and the Cinema*. London: BFI Publishing, 1989.
- EMRICH, Wilhelm. *Faust: A Tragedy - Backgrounds and Sources, The Author on the Drama, Contemporary Reactions, Modern Criticism*. Transl. by Walter Arndt, ed. by Cyrus Hamlin. New York: W.W. Norton & Company, 1976. p. 585-603; *The Enigma of Faust, Part II: A Tentative Solution..* (Original alemão).
- FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Third impression, pref. by Jean-Paul Sartre, transl. by Constance Farrington. London: Penguin Books, 1990. (Original francês).
- FANON, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Third impression, transl. by Charles Lam Markmann. London: Pluto Press, 1993. (Original francês).
- FARSON, Daniel. *Vampires, Zombies, and Monster Men*. London: Aldus Books, Jupiter Books, 1975.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no Horizonte* (Razões míticas, texto oral, edições populares). São Paulo: EDUC, HUCITEC, 1995.
- FILIPPIS, Raffaella de. O Tradutor como Anjo ou Demônio: os Novos Rumos da Metáfora de Paulo Ronai a Derrida. *TRADTERM: Revista do Centro de Tradução e Terminologia- FFLCH - USP*, no. 1, p. 57-65, 1994.
- FLORESCU, Radu and MCNALLY, Raymond T. *Dracula, Prince of Many Times: His Life and His Times*. Boston/Toronto/London: Little, Brown and Company, 1989.
- FONSECA, Jair Tadeu da. *Linguagem-Transe: Uma Aproximação a Glauber Rocha*. Belo Horizonte: UFMG, 1995 (Dissertação, Mestrado em Estudos Literários).
- FONSECA, Pedro. Primeiros Encontros com a Antropofagia Ameríndia: de Colombo a Pigafetta. *Revista Ibero-Americana: Literatura Colonial I: Identidades Y Conquista en America*, vol. LXI, nos. 170-171, p. 57-79, Enero-Junio, 1995.
- FOUST, Ronald. Rite of Passage: The Vampire Tale as Cosmogonic Myth. In: COYLE, William (ed.) *Aspects of Fantasy: Selected Essays from the Second International Conference on the Fantastic in Literature and Film*. Westport, Connecticut/London, England, 1986. p. 73-84.
- FRAYLING, Christopher. *Vampires: Lord Byron to Count Dracula*. 2nd edition. London/Boston: Faber and Faber, 1991.
- FREUD, Sigmund. The 'uncanny'. *Collected Papers*. Transl. Joan Riviere. London: The Hogarth Press Ltd & the Institute of Psycho-Analysis, 1956. Vol. IV, p. 368-407: The 'uncanny'. (Original alemão).
- FREUD, Sigmund. *On Sexuality: Three Essays on the Theory of Sexuality and Other Works*. Transl. and ed. by James Strachey. London: Penguin, 1977. p. 351-357: Fetishism. (Original alemão).



- FREUD, Sigmund. *The Origins of Religion: Totem and Taboo, Moses and Monotheism and Other Works*. Transl. by James Strachey. London: Penguin Books, 1985. Vol 13, p. 372-376: The Return of the Repressed. (The Pelican Freud Library).
- FREUD, Sigmund. *Introductory Lectures on Psycho-Analysis*. Transl. and ed. by James Strachey, with a biographical introduction by Peter Gay. New York, London: W. W. Norton & Company, 1989. p. 512-535: The Libido Theory and Narcissism. (Original alemão).
- FREUD, Sigmund. *Totem and Taboo: Some Points of Agreement Between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. Transl. and ed. by James Strachey, with a biographical introduction by Peter Gay. New York, London: W. W. Norton & Company, 1989. (Original alemão).
- FROST, Brian J. *The Monster With a Thousand Faces: Guises of the Vampire in Myth and Literature*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1989.
- GARBER, Marjorie. *Shakespeare Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*. New York and London: Methuen, 1987.
- GATES, Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1989.
- GELDER, Ken. *Reading the Vampire*. London and New York: Routledge, 1994.
- GILLIES, Alexander. *Goethe's Faust: An Interpretation*. Oxford: Basil Blackwell, 1957. p. 147-162: Helen of Troy.
- GLAUTZ, Margo. *Intervención y Pretexto*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. p. 73-88: Las Metamorfoses del Vampiro.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goethe's Plays*. Transl. with an introduction by Charles E. Passage. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1980. p. 623-626: Faust. (Original alemão).
- GOMES, Heloísa Toller. *As Marcas da Escravidão: O negro e o discurso oitocentista no Brasil e nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/EDUERJ, 1994.
- GORDON, Joan. Rehabilitating revenants, or sympathetic vampires in recent fiction. *Extrapolation*, vol. 29, p. 228-234: 1988.
- Grandes Artistas Brasileiros: Tarsila*. São Paulo: Art Editora/Círculo do Livro, 1987.
- GREENBLATT, Stephen. *Possessões Maravilhosas: O Deslumbramento do Novo Mundo*. Trad. de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (Original inglês).
- HAINING, Peter (ed.). *The Vampire Omnibus*. London: Orion Books, Ltd, 1995.
- HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham and London, 1995.

- HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. London & Sidney: Croom Helm, 1985. p. 103-133: Images of Translation: Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation.
- HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Macunaíma: da Literatura ao Cinema*. Apresentação de Leandro Tocantins, depoimentos de Mário de Andrade e Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: J. Olympio: Empresa Brasileira de Filmes, 1978.
- HILLIS MILLER, J. The Critic as Host. In: BLOOM, Harold et al. *Deconstruction and Criticism*. New York: The Seabury Press, Inc., 1979. p. 217-253.
- HOLYOAKE, John. *Contextual and Thematic Interference in Montaigne's Essais*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1986. p. 15-19: Recurrent themes and interference.
- HUET, Marie-Helene. *Monstrous Imagination*. Cambridge/Massachusetts, London/England: Harvard University Press, 1993.
- HULME, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean 1492-1797*. London & New York: Methuen, 1986. p. 13-43: Columbus and the Cannibals.
- HYNES, William J. & DOTY, William G. (eds.). *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press, 1993.
- IRIGARAY, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Transl. by Gillian C. Gill. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985. p. 278-283: The 'Way Out' of the Cave.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. 3rd edition. London and New York: Routledge, 1993.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Methuen, 1981. p. 103-150: Magical Narratives: On the Dialectical Use of Genre Criticism.
- JAMESON, Fredrick. *Espaço e Imagem: teorias do Pós-moderno e outros ensaios de Fredric Jameson*. Org. e Trad. de Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1994. p. 145-174: Sobre o realismo mágico no cinema.
- JOHNSON, Randal. Cinema Novo and Cannibalism: *Macunaíma*. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert (eds.). *Brazilian Cinema*. London & Toronto: Associated University Press, 1982. p. 178-190.
- JOHNSON, Randal. *Cinema Novo x 5 Masters of Contemporary Brazilian Film*. Austin: University of Texas Press, 1984. p. 118-161: Glauber Rocha: Apocalypse and Resurrection.
- JOHNSON, Randal. Tupy or not Tupy: Cannibalism and Nationalism in Contemporary Brazilian Literature and Culture. In: KING, John (ed.). *Modern Latin American Fiction: A Survey*. London: Faber & Faber, 1987. p. 41-59.
- JOHNSON, Randal & STAM, Robert (eds.). *Brazilian Cinema*. London & Toronto: Associated University Press, 1982. p. 81-83: Cannibalism and Self-Cannibalism.

- JONES, Ernest. On the Vampire. In: FRAYLING, Christopher. *Vampyres: Lord Byron to Count Dracula*. London, Boston: Faber and Faber, 1991. p. 398-417.
- JONES, John Henry (ed.). *The English Faust Book: A Critical Edition Based on the Text of 1592*. Cambridge UP, 1994. p. 1-11: Introduction: The Faust Books and the Faust Legend.
- JUNG, Carl Gustav. On the Psychology of the Trickster-Figure. In: READ, Herbert, Sir et al. (eds.). *The Collected Works of C.G. JUNG*. 2nd edition, transl. by R.F.C. Hull. London: Routledge and Kegan Paul, 1971. Vol 9, part I, p. 255-272. (Original alemão).
- JUNG, Carl G. *Four Archetypes: mother, rebirth, spirit, trickster*. Transl. by R. F. C. Hull. London: Routledge & Kegan Paul, 1972. (Original alemão).
- KLEIN, Michael. Introduction: Film and Literature. In: KLEIN, Michael & PARKER, Gillian (eds.). *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981. p. 1-13.
- LINS, Ronaldo Lima. O Fantástico: a Modernidade Exorcizada. *Tempo Brasileiro 69 - Passagens da Modernidade*, p. 40-51, Abril-Junho de 1982.
- LEACH, Edmund. *Lévi-Strauss*. London: Fontana/Collins, 1970. p. 54-82: The Structure of Myth.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Structural Anthropology*. Third printing, transl. by Claire Jacobson & Brooke Grundfest Schoepf. London: Penguin Books, 1972. p. 206-231: The Structural Study of Myth.
- LEVIN, Harry. A Faustian Typology. In: BOERNER, Peter & JOHNSON, Sidney (eds.). *Faust Through Four Centuries*. Tübingen: Max Wiemeyer Verlag, 1989. p. 1-12.
- LEVINE, Suzanne Jill. *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Saint Paul: Graywolf Press, 1991.
- LEVINE, Suzanne Jill. Translation as (Sub)Version: On Translating Infante's *Inferno*. In: VENUTI, Lawrence (ed.). *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge, 1992. p. 75-85.
- LUCCHETTI, R. F. e CARDOSO, Ivan. *Ivampirismo: O Cinema em Pânico*. Editora Brasil-América (EBAL) S. A., 1990.
- MAGALHÃES, Célia M. O Tradutor Segundo o Tradutor Brasileiro, Semana de Estudos Germânicos, IX, Belo Horizonte, 1992. *Anais da IX Semana de Estudos Germânicos*, Belo Horizonte, UFMG, 1992. p. 136-143.
- MAGALHÃES, Célia M. Metáforas no Discurso Tradutório Brasileiro: A Ambigüidade Como Uma Questão de Recepção, Encontro Nacional da ANPOLL, IX, Caxambu, 1994. *Anais do IX Encontro Nacional da ANPOLL*, vol. 2, tomo 2, João Pessoa, ANPOLL, 1995. p. 1543-1548.
- MAGALHÃES, Célia M. Metáforas de Ambigüidade na Metalinguagem Tradutória Brasileira e a Construção da Identidade Nacional, Encontro Nacional de Tradutores, V,

- Salvador, 1994. *Anais do V Encontro Nacional de Tradutores*, São Paulo, Humanitas, 1996, p. 35-39.
- MAIAKÓVSKI., *Poemas/Maiakóvski*. Trad. de Boris Schnaiderman, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Original russo).
- MARIGNY, Jean. Dialectique de l'échange dans les histoires de vampires. In: LAPREVOTTE, G. (foreword). *Echanges: Actes du Congrès de Strasbourg*. Paris: Didier, 1982. p. 309-319.
- MARSH, Joss Lutz. In a Glass Darkly: Photography, the Premodern and Victorian Horror. In: BARKAN, Elazar and BUSH, Ronald (eds.). *Prehistories of the Future: The Primitivist Project and the Culture of Modernism*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995. p. 159-171.
- MARTIN, Philip. The vampire in the looking-glass: reflection and projection in Bram Stoker's *Dracula*. In: BLOOM, Clive et al (eds.). *Nineteenth-Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*. Basingstoke and London: The Macmillan Press Ltd, 1988. p. 80-92.
- MASON, Eudo C. *Goethe's "Faust": Its Genesis and Purport*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967. p. 313-376: A Glimpse of *Faust, Part II*. Teil and the Problem of Faust's Salvation.
- MATHIÈRE, C. Mythe et réalité: les origines du vampire. *Litteratures*, no. 26, p. 9-23, 1992.
- MAYNE, Judith. *Dracula in the twilight: Murnau's Nosferatu (1922)*. In: RENTSCHLER, Eric (ed.). *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*. New York & London: Methuen, 1986. p. 25-39.
- MAYNE, Judith. Herzog, Murnau, and the vampire. In: CORRIGAN, Timothy (ed.). *The Films of Werner Herzog: Between Mirage and History*. New York and London: Methuen, 1986. p. 119-130.
- MCCLINTOCK, Anne. The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-colonialism'. In: WILLIAMS, Patrick and CHRISMAN, Laura (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory - A Reader*. New York/London/Toronto/Sydney/Tokyo/Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1993. p. 291-304.
- MCDONALD, Beth E. The Vampire as Trickster Figure in Bram Stoker's *Dracula*. *Extrapolation*, vol. 33 (2), p. 128-144, 1992.
- MCDUGAL, Stuart Y. *Made Into Movies: From Literature to Film*. New York, Chicago, San Francisco, Philadelphia, Montreal, Toronto, London, Sydney, Tokyo, Mexico City, Rio de Janeiro, Madrid: Holt, Rinehart and Winston, 1985.
- MCGUIRK, Bernard J. Other Place, Other Plays: The Ploy of Alterity in Blaise Cendrars' *Sud-Americaines* and Brazilian Modernism. *Renaissance and Modern Studies: Visions and Experiences of the Americas*, vol. 35, p. 95-108, 1992.

- MCNALLY, Raymond & FLORESCU, Radu. *In Search of Dracula: A True History of Dracula and Vampire Legends*. Sixth edition. New York: Warner Paperback Library Edition, 1975.
- MELLO E SOUZA, Gilda. *O Tupi e o Alaúde: Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- MELLO E SOUZA, Laura de. *Inferno Atlântico: Demonologia e Colonização (Séculos XVI-XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- MEMMI, Albert. *The Colonizer and the Colonized*. Transl. by Howard Greenfeld, introduced by Jean-Paul Sartre, new introduction by Liam O'Dowd. London: Earthscan Publications, 1990. (Original francês).
- MENDES, Lauro Belchior. Oswald de Andrade Hoje. *Com Textos*, Revista do Departamento de Letras - ICHS/UFOP, Mariana, ano 4, no. 1, p. 41-47, 1992.
- MENEZES DE SOUZA, Lynn Mario. O Rato que Ruge: o discurso crítico-literário pós-colonial como suplemento. *CROP - Revista da Área e Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana da USP*, no. 1, p. 60-66, Novembro 1994.
- MESSEN, H. J. Fuerst: The Pentalogy of Goethe's *Faust*. In: MESSEN, H. J. (ed.). *Goethe Bicentennial Studies*. Bloomington, Indiana: Indiana University, 1950. p. 241-325.
- MILNER, Max. A quoi revent les vampires. *Revue des Sciences Humaines*, vol. 4(188), p. 117-137, 1982.
- MIRANDA, Wander Melo. Tradução e Intertextualidade. *Ensaio de Semiótica: Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, vol. 7(16), p. 9-15, Dez. 1986.
- MISHRA, Vijay and HODGE, Bob. What is Post(-)colonialism. In: WILLIAMS, Patrick and CHRISMAN, Laura (eds.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory - A Reader*. New York/London/Toronto/Sydney/Tokyo/Singapore: Harvester Wheatsheaf, 1993. p. 276-290.
- MIX, Miguel Rojas. Los Monstruos: mitos de legitimación de la conquista?. In: PIZARRO, Ana (org) *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993. Vol. 1, p. 124-150.
- MONTAIGNE, Michel de. *Four Essays*. Transl. and annotated by M. A. Screech. Penguin Books, s/d. p. 1-25: On the Cannibals. (Penguin 60s). (Original francês).
- MORETTI, Franco. The Dialectic of Fear. *New Left Review*, 136, p. 67-85, Nov-Dec 1982.
- MORGAN, Diane. The King's Two Bodies, The Leader's Stuffed Body, and Vampirism. *Tekhnema: Journal of Philosophy and Technology*, issue 1, p. 47-54, Fall 1993.
- NAGIB, Lúcia. O Sertão Está em Toda Parte: Glauber Rocha e a Literatura Oral. *Imagens*, Campinas, no. 6, p. 70-83, janeiro/abril 1996.

NANDRIS, G. A Philological Analysis of Dracula and Rumanian Place-names and Masculine Personal Names in -a/-ea. *The Slavonic and East European Review*, vol. 37, p. 371-377, 1959-59.

*Navilouca*. Primeira edição única. Rio de Janeiro: Edições Gernasa Ltda..

NEALE, Stephen. Genre and Cinema. In: BENNET, Tony et al (eds.). *Popular Television and Film: A Reader*. London: British Film Institute, 1981. p. 6-25.

NEVES, Luiz Felipe Baêta. A Ideologia da Seriedade e o Paradoxo do Coringa. *Revista de Cultura*, ano 68, no. 1, p. 35-40, jan/fev 1974.

NIRANJANA, Tejaswini. *Siting Translation: History, Post-Structuralism and the Colonial Context*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1992. p. 163-186: Translation as Disruption: Post-Structuralism and the Post-Colonial Context.

NORRIS, Christopher. *Derrida*. 2nd impression. London: Fontana Press, 1989.

OINAS, Felix. East European Vampires & Dracula. *Journal of Popular Culture*, vol. 16(1), p. 108-116, Summer 1982.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Post-colonial Literature in English: The Wrong End of the Telescope, Seminário Nacional de Professores Universitários de Literaturas de Língua Inglesa, XXVIII, Ouro Preto, 1996. *Anais do XXVIII SENAPULI*, Ouro Preto, 1996. (No prelo).

PAGDEN, Anthony. *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*. Cambridge: Cambridge UP, 1982. p. 15-26: The image of the barbarian.

PAULA, Dirce Egídio de. *A Linguagem Metafórica como Tradução do Conceito de Raça em Cruz e Sousa*. Ouro Preto: UFOP, 1996. (Monografia, Bacharelado em Tradução).

PEREZ, Gilberto. Nosferatu. *A Quarterly Review*, vol. 13 (1), p. 1-29, 1993.

PERKOWSKI, Jan L. *The Darkling: A Treatise on Slavic Vampirism*. Columbus, Ohio: Slavica Publishers, Inc., 1989.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Solos e Litorais da Escrita: Uma Leitura de Marginais*. Belo Horizonte: PUC/MG, 1993. (Dissertação, Tese de Mestrado em Literatura Brasileira).

PIGLIA, Ricardo. Memoria y Tradición. Congresso da ABRALIC, II, Belo Horizonte, 1991. *Anais do II Congresso da ABRALIC*, vol. 1, Belo Horizonte, 1991. p. 60-66.

PINTO, Edith Pimentel. *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: Texto e Contexto*. São Paulo: Duas Cidades: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

POPE, Rebecca A. Writing and biting in Dracula. *Literature, Interpretation, Theory*, vol. (1), p. 199-216, 1990.

PRAZ, Mario. *The Romantic Agony*. 3rd edition, transl. by Frank Kermode. London, New York: Oxford University Press, 1970. (Original italiano).

- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 6a. edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London and New York: Longman, 1980.
- RABASSA, Gregory. *O Negro na Ficção Brasileira: meio século de história literária*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. (Original inglês).
- RANK, Otto. *The Double: A Psychoanalytic Study*. Transl. & ed. by Harry Tucker, Jr. USA: The University of North Carolina Press, 1971. (Original alemão).
- RAYMOND, Marcel. Montaigne Devant Les Sauvages D'Amérique. *Etre et Dire*, p. 13-37, 1970.
- REYNOLDS, Peter. *Novel Images: Literature in Performance*. London and New York: Routledge, 1993. p. 1-11: Introduction.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.
- ROSE, William (ed.). *Essays on Goethe*. London, Toronto, Melbourne, Sidney, Wellington: Cassell & Co. Ltd, first published 1949. p. 98-120: Faust.
- ROSELLO, Mireille. The Infiltrator who Came In from the Inside: Making Room in Closed Systems. *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. XXII (2), p. 241-254, 1995.
- ROTH, Lane. Film, Society and Ideas: *Nosferatu* and *Horror of Dracula*. In: GRANT, Barry Keith (ed.). *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Metuchen, N.J., and London: The Scarecrow Press, Inc., 1984. p. 245-254.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123: A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo.
- SANTIAGO, Silviano. *Nas Malhas da Letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 123-139: A História de um Livro.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28: O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano.
- SAYCE, R. A. *The Essays of Montaigne: A Critical Exploration*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1972.
- SCHIERUP, Carl-Ulrik. Why are Vampires Still Alive? Wallachian Immigrants in Scandinavia. *Ethnos*, vol. 51 (3-4), p. 173-198, 1986.
- SCHULTE, Rainer and BIGUENET, John (eds.). *Theories of Translation: An Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. *A Sereia e o Desconfiado: Ensaios Críticos*. 2a. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 43-51: Grande Sertão e Dr. Faustus.

- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. 3a. edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1988. p. 13-25: As Idéias Fora do Lugar.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São? Ensaios*. 1a. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-28: A Carroça, o Bonde e o Poeta Modernista.
- SCHWARZ, Roberto. *Que Horas São? Ensaios*. 1a. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 29-48: Nacional por Subtração.
- SCREECH, M. A. *Montaigne and Melancholy: The Wisdom of the "Essays"*. London: Duckworth, 1983.
- SERRES, Michel. *The Parasite*. Transl., with notes, by Lawrence R. Schehr. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1982. (Original francês).
- SHEPARD, Jim. Nosferatu. *Quarterly*, 87, p. 88-117, spring/summer 1993.
- SILVER, Alain & URSINI, James. *The Vampire Film: From Nosferatu to Bram Stoker's Dracula*. Second edition. New York: Limelight Editions, 1994.
- SMEED, J. W. *Faust in Literature*. London, New York, Toronto: Oxford UP, 1975.
- SMITH, Malcolm. Dracula and the Victorian Frame of Mind. *Trivium*, vol. 24, p. 76-97, 1989.
- SONTAG, Susan. *Illness as Metaphors*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- SONTAG, Susan. *Aids and its Metaphors*. London: Penguin Books, 1988.
- SOUZA, Eneida Maria de. A Crítica Literária e a Tradução. *Ensaio de Semiótica: Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, 7(16), p. 17-22, Dez. 1986.
- SOUZA, Eneida Maria de. *A Pedra Mágica do Discurso: Jogo e Linguagem em Macunaíma*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1988.
- SOUZA, Eneida Maria de. Autoficções de Mário. *Revista de Estudos de Literatura, CEL/FALE/UFMG*, vol. 1, no. 1, p. 111-125, outubro de 1993
- STAWELL, F. Melian and DICKINSON, G. Lowes. *Goethe and Faust: An Interpretation*. London: G. Bell and Sons, Ltd, 1928. p. 193-218: The Helena.
- STEIN, Gérard. 'Dracula' ou la Circulation du 'Sans'. *Littérature, Revue Trimestrielle*, no. 8, p. 84-99, Dec 1972.
- STENGERS, Isabelle. *Quem tem Medo da Ciência?: Ciências e Poderes*. Trad. de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Siciliano, 1990. p. 145-172: Identidade das Ciências.
- SUMMERS, Montague. *The Vampire: His Kith and his Kin*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner and Co. Ltd., 1928.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, Qual Romance?: uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.



- TODD, Janet M. *The Classic Vampire*. In: KLEIN, Michael and PARKER, Gillian (eds.), *The English Novel and the Movies*. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1981. p. 197-210.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara C. Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Original francês).
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: A Questão do Outro*. Trad. de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Original francês).
- ULMER, Gregory L. El Objeto de la Poscrítica. In: FOSTER, Hal (ed.). *La Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 1985. p. 125-161.
- VIEIRA, Else R.P. *Por uma Teoria Pós-Moderna da Tradução*. Belo Horizonte: UFMG, 1992. (Tese, Doutorado em Literatura Comparada).
- VIEIRA, Else R. P. A Metáfora Digestiva como Representação da Filosofia da Apropriação na Cultura Brasileira pós 70. In: ANTELO, Raul (org.). *Identidade e Representação*. Florianópolis: PG em Letras/Literatura Brasileira, UFSC, 1994. p. 431- 439.
- VIEIRA, Else R. P. Nudity Versus Royal Robe: Signs in Rotation from (In)Culture to (In)Translation in Latin America. In: MCGUIRK, Bernard and OLIVEIRA, Solange Ribeiro de (eds.). *Brazil and the Discovery of America - Narrative, History, Fiction 1492-1992*. Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen Press, 1996. p. 1-15.
- VISSER, Margaret. *The Rituals of Dinner: The Origins, Evolution, Eccentricities, and Meaning of Table Manners*. 2nd printing. London: Penguin Books, 1993.
- WALDMAN, Berta. *Do Vampiro ao Cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Hucitec, 1982.
- WALLER, Gregory A. *The Living and the Undead: From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 177-230: Nosferatu, A Symphony of Horror and Nosferatu the Vampyre.
- WHITEHEAD, Gwendolyn. The vampire in nineteenth-century literature. *University of Mississippi Studies in English*, vol. 8, p. 243-248, 1990.
- WOOD, Robin. An Introduction to the American Horror Film. In: NICHOLS, Bill (ed.). *Movies and Methods*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1985. Vol. II, p. 195-220.
- XAVIER, Ismail. Black God, White Devil: The Representation of History. In: JOHNSON, Randal & STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. New Jersey: Associated University Presses, Inc., 1982. p. 134-148.
- XAVIER, Ismail. Eldorado as Hell: Cinema Novo and Post Cinema Novo - Appropriations of the Imaginary of the Discovery. In: KING, John et al. (eds.). *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*. London: BFI, 1993. p. 192-203.
- YOUNG, Robert J.C. *White Mithologies: Writing History and the West*. 3rd edition. London and New York: Routledge, 1995a. p. 141-156: The Ambivalence of Bhabha.

YOUNG, Robert J.C. *Colonial Discourse: Hybridity in Theory, Culture and Race*. London and New York: Routledge, 1995b, p. 1-28; *Hybridity and Diaspora*.

ZAMORA, Lois Parkinson & FARIS, Wendy B. (eds.). *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham & London: Duke University Press, 1995.

ZINS, C line. *Le Traducteur et la Fonction du Double ou Une Voix en Trop*. *Assises de la Traduction Litt raire*, 1, 1984, Arles. Actes..., Arles: Actes Sud/Atlas, 1985, p. 34-59.

### Filmografia

*Bram Stoker's Dracula*. Dire o de Francis Ford Coppola. USA: Columbia Pictures, 1991, 123 min., color., legendado. (Legendas Videolar, fita de v deo VHS).

*Cronos*. Dire o de Guillermo del Toro. M xico: Iguana Producciones/Ventana Films/Instituto Mexicano de Cinematografia/ University of Guadalajara, 1992, 92 min., color.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Dire o de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964, 125 min., p&b.

*Macuna ma*. Dire o de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilm/Condor Filmes, 1969, 108 min., color.

*Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens*. Dire o de F. W. Murnau. Alemanha: Continental Home Video, 1922, b&p, sem som. (Legendas Op o Cine Video e TV, fita de v deo VHS).

*Nosferato no Brasil*. Dire o de Ivan Cardoso. Rio de Janeiro: Something Weird Video, 1971, 45 min., Super 8, color. e b&p, sem som.

*Nosferatu - Phantom der Nacht*. Dire o de Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1978, 107 min., color.

*Vivir Mata*. Dire o de Bebe Kamin. Argentina: La Maga Films, 1990, 100 min., color.

## ABSTRACT

This thesis aims at investigating the notion of monstrosity as a narrative construction in the nineteenth century English literary fantastic, in Brazilian modernist magical realism and in contemporary Latin-American cinema. It starts from the concept of monstrosity in ancient times and its evolution until the Romantic Age both to analyse gothic literature as a monstrous technology and to focus on the “creature” in *Frankenstein* and the vampire as constructs for the representation of otherness. It also examines contamination as a strategy of postcolonial literary and critical discourse, supported by the trope of supplement and the parasitic economy of the language of post-criticism as well as parasitism as a basis of social relations. The vampire gothic narrative deals with otherness in a different way thus destabilizing both the notions of univocal sense and “pure” identity. Considered as a precursor of magical realism, gothic narrative will turn into Mário de Andrade's *trickster* narrative which creates the “not quite” monstrous Macunaíma in Brazilian postcolonial culture. It is suggested that the *trickster* Macunaíma should be interpreted as a Brazilian version of the European vampire being therefore able to stand for positions both beyond and in Brazilian culture. The *trickster* narrative is then compared to Oswald de Andrade's cultural cannibalism, which is one of the theoretical precepts of translation theory in Brazilian avant-guard concretism, of tropicalist Brazilian cinema and of Brazilian postmodern criticism. In conclusion it claims that the anthropophagus and the *trickster* are different postcolonial counterdiscursive constructs, the latter taking advantage of ambivalence and hybridity in colonialist discourse to insinuate itself in the representation of inherent cultural issues.