



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Vampiras tropicais na literatura brasileira dos anos 50 e 60

*M. Elizabeth Ginway*¹
University of Florida, EUA

A lenda do vampiro emerge na Europa no contexto de guerras e pestes. Com o Iluminismo a lenda se transforma, reaparecendo com a personagem da noiva da morte, e adquire uma sexualidade subversiva durante o Romantismo. No seu estudo dos mortos-vivos na literatura romântica inglesa, James B. Twitchell (1981) argumenta que o vampiro é um dos arquétipos míticos mais duradouros herdados do Romantismo. Originalmente retratado como um fenômeno sobrenatural, o vampiro passou a representar o poder da criação artística ou relacionamentos amorosos fatais. Twitchell sugere a existência de “vampiros metafóricos”, isto é, figuras que corrompem e absorvem a energia psicológica de outros, espalhando seu mal como uma infecção por meio da maldade ou indiferença (1981, p. 173-176). Portanto, as obras do revivalismo gótico ao final do século XIX, como *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *O retrato de Dorian Gray* (1890), resultam mais relevantes ao tema deste ensaio sobre vampiros metafóricos.

Esses romances nem sempre são consideradas obras de vampiros. No entanto, Judith Halberstam já observou que a ameaça de Hyde de “engolir” o que restou de Jekyll é “vampiresco”. Da mesma forma, quando Dorian Gray assassina seu retratista, ele o faz num ataque similar ao do vampiro, cortando o pescoço de sua vítima e deixando escorrer seu sangue (HALBERSTAM, 1995, p. 76-77). Para Halberstam, este desdobramento do “eu” vampírico secreto representa o corpo monstruoso que tem que ser “disciplinado” e controlado, sobretudo no que diz a respeito à sexualidade (1995, p. 72). A edição crítica de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, pela editora Norton, mostra que críticos têm focalizado o corpo monstruoso do vampiro porque sua mutabilidade é associada à sexualidade ambígua, à inversão de gênero e ao homoerotismo, os quais demonstram a centralidade do corpo nas histórias de vampiros, com realce

¹ Professora Associada na Universidade da Flórida (University of Florida). E-mail para contato: eginway@ufl.edu

dos aspectos físicos de abjeção. Uma das mais célebres adaptações de Drácula, o filme *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, estabelece uma espécie de paradigma nesse sentido: o vampiro é hiper sexualizado em larga medida, e uma relação homoerótica, tema que perdura nas adaptações fílmicas mais contemporâneas a partir dos anos 80².

No caso de *Petúnia* (1969) de Murilo Rubião, temos um exemplo de inversão de gênero, com a presença de uma mãe fálica, vampiresca, captada no seu retrato, motivos que remetem ao Dorian Gray de Oscar Wilde. No conto fantástico de Rubião, a presença da mãe malévola, preservada no retrato, domina a vida do filho, Éolo, e da nora, que tem a alcunha carinhosa de Petúnia. Antes da morte, a mãe, Dona Mineides, pede que seu retrato seja colocado acima da cama do casal. Corre tudo bem na casa até o nascimento da terceira filha, quando a tinta do retrato começa a derreter e manchar sua moldura, levando Petúnia a exclamar: “Como é possível amar com esta bruxa no quarto?” (p. 19). O retrato continua a escorrer tinta a cada dia que passa, e por mais que Éolo tente estancar o derretimento da pintura, o problema fica sem solução. Ao chegar em casa uma certa tarde, Éolo encontra suas filhas estranguladas enquanto a esposa, perplexa, aponta para o retrato, indicando a malfeitosa. Éolo resolve manter o crime em segredo, e sigilosamente enterra as filhas no jardim da casa. Inexplicavelmente, à noite, sente o impulso de desenterrá-las. As crianças ressuscitam e começam a dançar. A cada manhã, Éolo as enterra de novo, e flores brotam no local das covas. Apesar da irritação de sua mulher, ela também não sabe que brota dela uma rosa na barriga, a qual é cortada por Éolo sem que ela o saiba. Ao final, portanto, ele acaba matando-a também, enterrando-a no jardim junto às filhas. O conto termina com a rotina de Sísifo do protagonista (ALEIXO, 2008, p. 193): durante o dia Éolo retoca o retrato da mãe, para depois desterrar e reenterrar as filhas e pegar as flores abundantes do jardim, para que estas não se espalhem pelos jardins dos vizinhos, despertando a suspeita dos crimes.

A presença vampírica da mãe no retrato que se derrete evoca o conceito de abjeção materna de Kristeva, porque ela se torna a mãe castradora cujo olhar não admite nenhuma rival feminina (CREED, 1993, p. 141). Nem as filhas nem a esposa conseguem escapar de sua vingança mortal. A presença da mãe na casa gótica converte o imóvel numa sepultura. Seu nome, Mineides, lembra as Fúrias ou as Euménides, as criaturas gregas de vingança e absolução. As Fúrias estão também associadas com a harpia, outra figura monstruosa: uma ave de rapina com a cabeça de mulher, seios, um longo bico e unhas curvas, exalando um odor ruim e com apetite insaciável por abduzir crianças que fossem levadas ao inferno (CREED, 1993, p. 144). Notavelmente, no conto de Rubião o primeiro crime é o assassinato das filhas, confirmando o perfil da harpia/mãe devoradora.

² Exemplos incluem *The Hunger* (1983, dir. Tony Scott), e *Lost Boys* (1987, dir. Joel Schumacher), entre outros. No caso de *Nosferatu*, temos um exemplo que antecipa o tema homoerótico por décadas: é sugerida no encontro do corretor de imóveis Hutter com o conde Orlock. A cena em que, à mesa do jantar, Hutter se fere e sangra, provocando uma reação de “luxúria” por parte de Orlock, é particularmente ilustrativa dessa metáfora que mistura sexualidade e monstruosidade.

Finalmente, *Petúnia*, de Rubião, inverte o simbolismo típico do eterno da arte, pelo qual se valoriza sua capacidade de resistir ao tempo, similar ao caso de Dorian Gray, cujo retrato se deteriora como a carne. No conto de Rubião, a mãe parece derreter da moldura, como uma figura de morta vivente que drena a energia dos outros para se sustentar. Ela mantém cativo o filho Éolo, cujo nome significa, ironicamente, vento, respiração ou espírito. É ele que se encontra destinado a cuidar dos corpos das mortas, arando e semeando suas sepulturas, numa estranha mistura de jardinagem com agricultura, reunindo o reino das plantas à carne humana para reproduzir a “vida”. Éolo, que alude ao espírito vital e à respiração, consegue reproduzir vida ao reanimar corpos, mesclando funções biologicamente determinadas pelo sexo. A mãe castradora de *Petúnia* tem o papel másculo de impor seu poder, ela incorpora o olhar repressor, representa os fluidos abjetos, e provoca práticas reprodutivas estranhas que misturam papéis masculinos e femininos, vida e morte, vegetal e animal. O protagonista se encontra preso num ciclo sem fim que não leva a resolução alguma, senão o horror da repetição e o oxímoro de uma reprodução estéril, ou seja, que não gera novas vidas³. O mais inovador do conto de Rubião é o uso de plantas e flores (elementos diurnos e vitais) para sugerir a presença noturna e fatal da vampira e a impossibilidade de saída da mansão gótica, onde as plantas e a natureza se tornam sinistras e abjetas, embora paradoxalmente férteis.

Dentre autores mineiros como Murilo Rubião e Autran Dourado, argumentaria que talvez Lúcio Cardoso seja o mais gótico do século XX. Sua *Crônica da casa assassinada* (1996, originalmente publicado em 1959)⁴, apesar de ser experimental na forma, é gótica no conteúdo. A obra é contada a partir do ponto de vista de diferentes personagens, sob formas diferentes: cartas, diários e depoimentos, todos apresentados fora de ordem cronológica, para que o leitor possa reconstruir a história pelos restos abandonados de uma família em decadência. A narrativa fragmentária representa também a busca de identidade e origens do jovem protagonista, André Meneses. A maioria da ação tem lugar na casa grade de uma fazenda, numa cidade provinciana do estado de Minas Gerais, na fronteira com o Rio de Janeiro, e trata da presença provocadora de uma mulher cuja energia sexual perturba a hierarquia da familiar patriarcal.

Quando Nina, mulher de beleza arrebatadora, casa-se com Valdo Meneses, ela então muda-se para a fazenda da família e provoca uma série de peripécias trágicas. Após perceber que seu irmão e o jardineiro Alberto se apaixonaram por Nina, Valdo tenta se suicidar. Após este evento, Nina resolve voltar ao Rio de Janeiro, abandonando a casa da família. Ana, sua cunhada, acanhada e quieta, resolve segui-la para promover as pazes com a família. Ana retorna à casa com um menino, André, que todos pensam ser

³ No estudo de Creed sobre o filme de horror, ela considera homens e mulheres como vítimas do complexo de castração, e enquanto a maioria da crítica focaliza o como agente da castração e a mulher como vítima, Creed também foca a figura da mulher fálica, a qual, argumenta, Freud deslocou para a figura do pai castrado do Complexo de Édipo (103-104).

⁴ Veja o artigo de Giselle Larizzatti Agazzi (2012) sobre a história da recepção do romance nas letras brasileiras.

filho de Nina. Tragicamente, o jardineiro se suicida depois da partida de Nina, selando a fase inicial destruidora da figura vampírica feminina. O romance em si começa 15 anos depois, quando Nina retorna à casa da família e se envolve numa relação escandalosa com André (o qual todos pensam ser seu filho), vindo finalmente a falecer meses depois, vítima de câncer, e aparentando ter sido castigada por desencadear uma série de desgraças.

Em geral, tem-se interpretado a narrativa como uma história de decadência moral e declínio econômico, exemplificados pelos temas do adultério e do incesto. Porém, Mário Carelli notou os motivos vampíricos do romance, observando como os elementos do mundo natural da fazenda são caracterizados pela presença de plantas carnívoras. Outra vegetação sugestiva inclui flores, cogumelos e mofo na casa. Carelli indica que a cor das flores preferidas da Nina — violetas — é similar à cor de seu sangue seco nos lençóis depois do contato com seus tumores sangrentos (CARELLI, 1996, p. 475). Essa vegetação toda parece sobressair-se como o *leitmotif* da decadência dos vampiros tropicais. Até Nina é descrita como uma planta venenosa gigante, como “um imenso girassol, secreto e envenenado, [que] alimentava-se na sombra” (p. 302). A natureza nunca pareceu tão maléfica e devoradora num romance, de acordo com Carelli:

A flor metafórica recebe caracterizações desmedidas; o autor tira um efeito quase oximorônico do contraste entre seu aspecto solar (girassol) e sua metamorfose em uma planta carnívora ou vampiro vegetal ..., nocturno e secreto” (1996, p. 728).

De fato, são as metáforas vegetais fatais que ligam Nina a seu duplo, Ana, que começa como personagem menor na narrativa, mas que termina sendo a mais vampírica e destrutiva. Quando o jardineiro Alberto elege Nina como seu amor, no lugar de Ana, esta toca a colcha dos amantes e comenta que o calor “... fazia crescer em mim as imagens terríveis, obscenas: de todos os lados como fungos que brotassem da sombra” (p. 346), invocando a imagem de que seu desejo se espalha como vegetação. Mais tarde, quando Ana leva os lençóis de Nina, já doente de câncer, para lavar, fica embriagada pelo cheiro, dizendo que “...era como se eu estreitasse um ramalhete das mais frescas rosas, e sentisse através do seu bolo ensanguentado, não a vingança que exprimiam, mas um odor carnal e excitante de sangue e primavera” (p. 475) – numa associação do odor de sangue com o das rosas. Ana gira com os lençóis suspensos como se dançasse, e embora pareça celebrar morte da odiada rival, é neste momento que abertamente celebra sua paixão e desejo pela cunhada. Segundo Guy Besançon, “Em certa medida o romance trata da paixão de Ana por Nina, tão censurada quanto o incesto” (1996, p. 695). Aqui temos um dos temas clássicos do homoerotismo ou do desejo lésbico, semelhante ao *Rebecca* (1938) de Du Maurier e *The Haunting* (1959), de Shirley Jackson, nos quais a casa gótica e a presença vampírica escondem e revelam o desejo pelo mesmo sexo. Entretanto, no romance de Cardoso o vampirismo lésbico é

representada simbolicamente na dança extática de Ana com os lençóis machados de sangue numa casa invadida de fungos.

Enquanto Besançon interpreta a ação das mulheres como histeria feminina dentro de padrões freudianos (1996, p. 694), acredito que é mais útil comparar esta história de desejo com as do gótico feminino descritas por Pauline Palmer, que as associa com o insólito e o silêncio das mulheres, traços mais típicos da subjetividade e desejo femininos em narrativas góticas (2004, p. 120). O tema do silêncio do desejo pelo mesmo sexo surge em outra forma no romance de Cardoso no caso do irmão de Valdo, Timóteo, que é homossexual e, portanto, silenciado e proibido de sair de seu quarto dentro da casa. É só ao final do romance, durante o funeral de Nina, que Timóteo desce do quarto em roupa feminina, exclamando que viu uma assombração do jardineiro morto. Na verdade, ele viu seu filho André, mas os segredos de adultério e homossexualidade na família já haviam sido flagrados pela comunidade. Timóteo, como o “louco do sótão”⁵, encarna a repressão do desejo da casa patriarcal. Nina, Ana e Timóteo são os que se arriscam a desafiar as convenções sociais da província, mas pagam o alto preço da doença, da culpa e da insanidade.

O monstruoso feminino surge nesses textos sob a forma de vampiras que, associadas a metáforas da vegetação, começam a ameaçar as estruturas patriarcais. Enquanto o protagonista de Rubião é condenado a um tipo de morte em vida por uma vampira do passado, as vampiras de Cardoso tentam fugir da casa grande através de sua sexualidade. A crônica da casa assassinada termina com a destruição da cidade mineira como se uma epidemia se espalhasse pelos habitantes, acabando com a memória da família patriarcal dos Meneses e toda sua estirpe. De acordo com Neiva Kampff Garcia:

A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calíça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subiam pelos degraus já carcomidos - e, no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda resumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tomadas, por tudo enfim, que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (2013, p. 564) (grifos nossos)

Portanto, o motivo da morte parece repleto de vida vegetal nas duas obras aqui comentadas, um sinal de resistência, a meu ver, de pequenos atos que terminam por corroer o poder tradicional.

Assim a originalidade, tanto de Cardoso como de Rubião, reside na associação e subversão de

⁵ Ao denominar Timóteo como o louco da casa, estou aludindo ao estudo fundamental de Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), uma das primeiras reinterpretações feministas da tradição gótica, cujo título é baseado nos eventos de *Jane Eyre*, de Charlotte Brönte, em que se examina os estereótipos da mulher como anjo ou monstro.

vampiras com a presença cíclica da vegetação. Acredito que as plantas carnívoras subvertem a figura vampírica, convertendo-a para forma de ambiguidade sexual que começa a mudar a imagem de predação colonial para uma nova forma que resiste as estruturas patriarcais da casa grande. As vampiras sugerem uma instabilidade de gênero que pode funcionar para questionar a persistência do passado violento e repressor na formulação gótica da casa grande. Em *Petúnia*, a dança noturna das filhas-plantas é sua única forma de resistência, e nisso é similar à dança exultante de Ana, pela qual esta demonstra sua paixão por Nina. Embora sejam mulheres da elite, sugerem uma incipiente solidariedade para contestar mitos patriarcais que controlam os corpos da mulher. Como argumenta Jacob C. Brown em seu artigo sobre vampiros brasileiros dos últimos 30 anos, os dois mitos da cultura brasileira que recusam-se a “morrer” são os da “antropofagia” e o da “democracia racial”, os quais disfarçam a violação histórica de corpos femininos sob a harmonia do corpo social de sangue mestiço e a assimilação de tropos culturais estrangeiros. Assim, o efeito da vegetação nos textos de vampiras teria uma função dupla na literatura do gênero e sua adaptação brasileira: a de flagrar e a de esconder ao mesmo tempo. Como mato que cresce e resiste, a vegetação sinistra pode ilustrar tanto a persistência de mitos e resquícios da casa grande, mais evidente no conto de Rubião, mas também um disfarce e proteção do desejo do mesmo sexo, mais ressaltado no caso do romance de Cardoso.

Referências

- AGAZZI, Giselle Larizzatti. “Crônica da casa assassinada, romance regional sem história.” *Vermelho: A esquerda bem informada*. 12/01/2012. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/173110-1>
- ALEIXO, Sandra Elis. “O universo fantástico de Murilo Rubião.” *Revista Trama*. Vol. 4 no. 8 (2008) 187-198.
- BESANÇON, Guy. “Notas clínicas e psicopatológicas.” In Cardoso, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Mario Carelli, ed. Madrid: UNESCO, 1996. 689-695.
- BRONTË, Charlotte, *Jane Eyre*. 1847. New York: Modern Library, 2000.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Mario Carelli, ed. Madrid: UNESCO, 1996.
- CARELLI, Mario. “A música do sangue.” In Lúcio Cardoso. *Crônica da casa assassinada*. Edição crítica. Mario Carelli, ed. Madrid: UNESCO, 1996. 723-729.
- CREED, Barbara. *The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*. London: Routledge, 1993.
- DU MAURIER, Daphne, *Rebecca*. 1938. New York: Avon, 1971.

GARCIA, Neiva Kampff. “Memória, tradição e identidade em *Crônica da casa assassinada*.” *Cadernos do IL* (Porto Alegre) 47 (2013): 123-137. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/cadernosdoil/article/viewFile/40839/pdf_9

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 1979. New Haven, CT: Yale UP, 2000.

HALBERSTAM, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham, NC: Duke UP, 1995.

JACKSON, Shirley. *The Haunting of Hill House*. New York: Viking, 1959.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Trans. Léon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.

PALMER, Paulina. “The Lesbian Gothic: Genre, Transformation, Transgression.” *Gothic Studies* VI.1 May 2004: 118-130.

RUBIÃO, Murilo. “Petúnia.” 1969. *O convidado*. São Paulo: Quíron, 1974, pp. 13-23.

STEVENSON, Robert Louis. *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. 1886. Lincoln, NE: U of Nebraska P, 1990.

STOKER, Bram. *Dracula*. (1897). Ed. Nina Auerbach and David J. Skal. New York: Norton, 1997.

TWITCHELL, James B. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Durham, NC: Duke UP, 1981.