



Universidade do Estado do Amazonas - UEA
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA

**Análise literária e iconográfica do Vampiro em *A Condessa Sangrenta*, de
Alejandra Pizarnik**

Izavanna Mota de Souza

Manaus

2018

Universidade do Estado do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA

**Análise literária e iconográfica do Vampiro em *A Condessa Sangrenta*, de
Alejandra Pizarnik**

Izavanna Mota de Souza

Dissertação apresentada como requisito final para
obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Letras e Artes da Universidade do Estado do
Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Matos

Manaus

2018

Catálogo na fonte
Elaboração: *Ana Castelo CRB11/314*

S719a Souza, Izavanna Mota de
Análise literária e iconográfica do Vampiro em “A condessa sangrenta”, de Alejandra Pizarnik, / Izavanna Mota de Souza. – Manaus: UEA, 2018.
102fls. il.: 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Maurício Matos

1. Literatura 2. Iconografia 3.Alejandra Pizarnik 4.Vampiros 5. Elizabeth Bathory 6.Santiago Caruso. I.Orientador: Prof. Dr. Mauricio Matos. II.Título.

CDU 7.071.2

IZAVANNA MOTA DE SOUZA

Dissertação apresentada como requisito final para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas.

A defesa desta pesquisa foi realizada em 13 de abril dois mil e dezoito, às 9hrs, na sala 505 da Escola Superior de Artes e Turismo - ESAT/UEA e teve como Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mauricio Matos	(Orientador)	UEA
Prof. Dr. Gabriel Albuquerque	(Membro Externo)	UFAM
Prof. Dra. Luciane Páscoa	(Membro Interno)	UEA

Em memória de Valter Mota da Conceição, tio e pai nesta jornada, Nazaré Mota, mãe e apoiadora incondicional, Arthur Lima de Souza, pai e incentivador. E aos vampiros, companheiros da madrugada.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, minha eterna gratidão a Hécate, Lúcifer e Morrighan, por me guiarem em noites escuras e me darem forças para continuar.

À minha mãe, Nazaré Mota, por sempre acreditar em mim e me apoiar em todas as decisões, incondicionalmente. Obrigada pelos cafés, lanches, paciência e pelo silêncio. Gratidão, por tudo, o Mestrado é fruto do seu esforço maternal durante esses 27 anos.

Ao meu pai, Arthur Lima, pelo orgulho que transmite em me ter como filha e acreditar no meu potencial.

Ao meu querido orientador Maurício Matos que, pacientemente, acreditou nessa pesquisa e em mim, pelos momentos de tensão e cumplicidade. Gratidão!

À Santiago Caruso, que gentilmente concedeu-me entrevista e contribuiu na construção desta pesquisa.

Ao meu noivo Flávio Villalva, por me ouvir e aguentar os momentos de tensão e sempre acalmar meu coração.

Ao Programa de Pós-Graduação da UEA que gentilmente abraçou-me como discente e acreditou nesta pesquisa.

Aos vampiros, por esperarem em seus caixões a minha visita.

Aos meus poucos amigos que sempre me deram forças.

Obrigada a todos, que, direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho fosse realizado.

*A vida é produto da decomposição
da vida*

Georges Bataille

RESUMO

Esta pesquisa propõe-se a dissertar acerca da figura vampiresca em *A Condessa Sangrenta*, de Alejandra Pizarnik. Para tanto, um estudo folclórico do mito vampiresco é necessário, perpassando por vultos históricos e suas influências, assim como relatos históricos vampirescos, na transição da figura folclórica para a literária. Para embasar o estudo, o diálogo com as pesquisas de Raymond McNally e Radu Florescu em suas célebres obras *Drácula mito ou realidade?* e *Em Busca de Drácula e outros vampiros* auxiliará na confecção do panorama folclórico. O vampiro, ao migrar do folclore para a literatura, sofreu transformações; suas funções sociais adquirem problemáticas filosóficas e o personagem adquire inovação estética. O vampiro é humanizado mas ainda é dotado do estrangeirismo e alheio à sociedade. A criatura noturna é protagonizada em *A Condessa Sangrenta* (1967), de Alejandra Pizarnik, obra inspirada diretamente no ensaio biográfico de Valentine Penrose, *A Condessa Sanguinária*, ambas as narrativas baseadas nos crimes de Erzsébeth Báthory, a Condessa Drácula, explorada ao longo da pesquisa. Publicada no Brasil, em 2011, pela editora Tordesilhas, *A Condessa Sangrenta* é ilustrada por Santiago Caruso, artista argentino, influenciado pela arte simbolista e surrealista, ligado aos elementos obscuros. Assim, a análise é, no mínimo, dual; tanto o texto quanto a ilustração é alvo de pesquisa. O encontro dessas duas figuras aristocráticas, a de Penrose e Pizarnik, imprime traços pertinentes ao vampiro; a sedução, o sonho, o almejo pela beleza, eternidade e o desafio entre os limites da vida e da morte.

Palavras-chave: Literatura, Iconografia, Alejandra Pizarnik, Vampiros, Elizabeth Bathory, Santiago Caruso.

ABSTRACT

This research proposes to lecture about the vampire figure in *A Condessa Sangrenta*, by Alejandra Pizarnik. To do so, a folkloric study of the vampire myth is necessary, permeating historical figures and their influences, as well as historical vampiric accounts, in the transition from the folk to the literary figure. To base the study, the dialogue with the researches of Raymond McNally and Radu Florescu in his famous works *Dracula myth or reality?* and *In Search of Dracula and other vampires* will aid in the making of the folk panorama that this creature is inserted. The vampire, when migrating from folklore to literature, underwent transformations; his social actions acquire philosophical problems and the character acquires aesthetic innovation. The vampire is humanized but still endowed with alienism and alienation from society. The nocturnal creature is starring in Alejandra Pizarnik's *A Condessa sangrenta* (1967), a work inspired directly in the biographical essay of Valentine Penrose, *The Blood Countess*, both narratives based on the crimes of Erzsébeth Báthory, Countess Dracula, explored throughout the research. Published in Brazil in 2011 by the Tordesilhas, *A Condessa sangrenta* is illustrated by Santiago Caruso, an Argentine artist, influenced by symbolist and surrealist art, linked to the obscure elements. Thus, the analysis is at least dual; both text and illustration are the subject of research. The meeting of these two aristocratic figures, given to Penrose and Pizarnik, impresses traits pertinent to the vampire; the seduction, the dream, the love for beauty, the eternity and the challenge between the limits of life and death.

Keywords: Literature, Iconography, Alejandra Pizarnik, Vampires, Elizabeth Bathory, Santiago Caruso.

SUMÁRIO

PREÂMBULO	09
CAPÍTULO I - O Folclore Vampiresco	13
1.1 A presença do vampiro no folclore.....	13
1.2 A diferença entre Diabo, Satanás, Demônio e Lúcifer.....	23
1.3 Diabo - Uma metáfora do mal.....	24
1.4 Satanás - O anjo tentador de Deus.....	27
1.5 Daemones – Guardiões gregos.....	28
1.6 Lúcifer – O Senhor da luz e da sabedoria.....	31
1.7 Vampiro: O pacto com o mal.....	34
CAPÍTULO II - O Vampiro na Literatura	36
2.1 Panorama vampírico literário.....	36
2.2 Transgressão e Sedução em <i>Carmilla</i> , de Joseph Sheridan Le Fanu.....	44
2.3 <i>Os cantos de Maldoror</i> , de Lautréamont.....	48
2.4 <i>A Condessa Sanguinária</i> , de Valentine Penrose.....	49
2.5 <i>A Condessa Sangrenta</i> , de Alejandra Pizarnik.....	51
2.5.1 Alejandra Pizarnik - A filha do Vento.....	57
2.6 Elizabeth Bathory - A Condessa da Hungria.....	58
CAPÍTULO III - Iconografia Vampiresca em <i>A Condessa Sangrenta</i>	64
3.1 Santiago Caruso.....	64
3.2 Processo de Criação por Santiago Caruso para <i>A Condessa Sangrenta</i>	64
3.3 <i>A Condessa Sangrenta</i> - Análise da iconografia vampiresca.....	66
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	100

PREÂMBULO

Os vampiros, criaturas que provocam medo e seduzem, desde os tempos antigos até a modernidade, circulam pela literatura. O objetivo desta pesquisa é analisar a composição literária e iconográfica em *A Condessa Sangrenta* (1971), de Alejandra Pizarnik, e a ligação da obra com o mito vampiresco. Para tanto, convidamos o leitor à um passeio pelo folclore, abrangendo vultos históricos associados ao vampirismo e a literatura protagonizada pela figura vampiresca.

Organizada em três capítulos que obedecem a uma ordem cronológica, esta pesquisa busca promover a discussão acerca da figura vampiresca, seus traços na composição de personagens históricos e, posteriormente, literários, além do questionamento filosófico desenvolvido ao longo dos séculos. No primeiro capítulo, o vampiro é apresentado ao leitor; neste, estudos folclóricos embasados nas investigações de Raymond McNally e Radu Florescu, dois respeitados historiadores que viajaram até a Romênia em busca do mito vampiresco fonte de inspiração para *Dracula* (1897) de Bram Stoker. Lá, ao entrar em contato com a cultura romena e identificar a forte presença de lendas protagonizadas pelos *strigoi*, desenvolveram o estudo vampiresco local. O caminho das investigações conduziu os pesquisadores ao domínio político exercido por Vlad Tepes III, príncipe valaquiano respeitado nacionalmente por defender bravamente suas terras das invasões turcas, e a distante integrante familiar do príncipe, Erzsébet Báthory, notada por sua expressiva inteligência, beleza e supostamente autora de, no mínimo, 650 crimes.

Os vultos históricos são importantes na construção e difusão do mito vampiresco, uma vez que as lendas envolvendo tais vultos incorporaram, ao longo dos séculos, características dos vampiros, cada uma assumindo papel estético e filosófico pertencente à sua época. As considerações levantadas neste capítulo visam observar e analisar as transformações do vampiro em diversas épocas e culturas até chegar à Modernidade - naturalmente ainda passível de modificações. Certamente Edward Cullen, vampiro protagonista da saga *Twilight* (2005) não possui as mesmas características de *Dracula*, de Stoker, ou ainda dos *strigoi* romenos, mas, ainda assim, são criaturas noturnas, cada uma pertencente ao seu tempo.

Destacamos que o recorte do vampiro, objeto de estudo desta pesquisa, é direcionado ao folclórico e literário, não ignorando a existência da religiosidade desenvolvida na era moderna. Porém, neste momento, o foco religioso é deixado para a posteridade, embora este caminho espiritual tenha sido baseado na crença folclórica.

A figura do vampiro na religião é conveniente - a Igreja contribuiu para a difusão dos preceitos vampirescos. Involuntariamente a Igreja Ortodoxa, especialmente na Romênia, preocupada com as discussões sobre o vampirismo, propagou as crenças. Na Europa, um dos principais documentos que garantiram a multiplicação das lendas vampirescas foi a famosa *Dissertation sur les apparitions des anges, des demons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie*, publicada em 1746 por Dom Augustin Calmet. O Tratado possui discussões acerca de personagens profanos que ameaçavam a vida sagrada da sociedade, dentre eles o vampiro. Documentos oficiais surgiam atestando a volta dos mortos que procuravam seus entes queridos e ameaçavam os limites de vida e morte. O medo da morte e o mistério que permeia esse evento inevitável, fertilizava a imaginação daqueles que viviam numa época em que os fenômenos anatômicos pós-morte não eram ainda explicados cientificamente, fator motivador da diversificação de criaturas noturnas, além de assumir o papel expiatório dos “pecados”. Práticas de como afastar vampiros, seja pela oralidade ou escrita, correram por toda a Europa .

Pode-se resumi-la assim: durante um certo tempo após seu falecimento, os mortos continuam a viver uma vida semelhante à nossa. Voltam aos lugares onde se desenrolou sua existência, e às vezes para prejudicar. Dom Calmet nos faz compreender por meio de um caso limite a força de que ainda podia revestir-se essa convicção. Por ele, conhecemos, com efeitos, com muitos detalhes a epidemia de medos dos fantasmas e, especialmente dos vampiros, que se propagou no final do século XVII e no começo do século XVIII na Hungria, Silésia, Boêmia, Morávia, Polônia e Grécia.
(DELUMEAU, 1989, p. 89)

Assim, o vampiro facilmente foi associado ao Diabo e seus múltiplos personagens, e, naturalmente, sua alcunha foi atribuída de forma generalizada aos companheiros diabólicos. Ainda neste capítulo, justificando a inevitável relação do vampiro com a religião, desta vez a Cristã, sua maior difusora, as diferenças entre as principais figuras infernais são listadas. O propósito é fomentar discussões

acerca deste tema, aproximando, para mais ou para menos, a figura vampiresca destes seres mitológicos. Estudos baseados na *História do Medo no Ocidente* (1989), de Jean Delumeau, *Biografia do Diabo* (1996), de Alberto Cousté, *Historia del Diablo* (2002), de Robert Muchembled, são os principais títulos utilizados como suporte nessa discussão.

Na literatura vampiresca, ampliada no segundo capítulo, há um panorama da migração do vampiro folclórico para a ficção. De acordo com J. Gordon Melton em *Enciclopédia dos Vampiros* (2008) a ideia de mortos que retornam ao mundo dos vivos se fortaleceu a partir do século 12 na Europa Cristã. *Der Vampir* (1748), do alemão Heinrich August Ossenfelder, é considerada a primeira obra protagonizada pelo vampiro. A partir daí, suas aparições se tornam frequentes e a criatura adquire traços modernos e humanizados, marcados por Lord Ruthven, o famoso vampiro de John Polidori, em *The Vampyre*, publicado em 1819. A publicação de *Carmilla*, em 1872, de Joseph Sheridan Le Fanu, influencia a construção do vampiro pop, como *Drácula*, obra responsável por garantir a presença sanguessuga no mundo moderno. Os comentários sobre vultos históricos é discutido no trabalho, alinhados como fonte para as obras literárias citadas. Apesar de não seguirem biograficamente a composição dos personagens (tais como Vlad Tepes III e, especialmente, Erzsébet Báthory), os autores se inspiraram, direta e indiretamente, neste personagens para compor suas obras.

A transgressão do vampiro não está presente somente em *Carmilla*. Em 1869, é publicada, finalmente, a edição de *Os Cantos de Maldoror*, sob o pseudônimo de Isidore Ducasse, Lautréamont. A obra, embora tenha sido publicada antes de *Carmilla*, não teve projeção nos primeiros anos, conferindo ao século seguinte o dever de investigação. Tal narrativa poética, após a descoberta de sua riqueza lírica, influenciou diretamente artistas do movimento surrealista. Dentre eles, Alejandra Pizarnik. As profanações e provocações à humanidade contribuíram para que alguns artistas classificassem Ducasse como louco. Pizarnik se encantou com o lirismo maldito e absorveu os questionamentos filosóficos da obra.

Posteriormente, ao passar uma temporada em Paris, a autora argentina conheceu *La Comtesse Sanglante* (1962), de Valentine Penrose. O livro, embora aborde sob o prisma poético a biografia de Erzsébet Báthory, não oculta seus

supostos crimes, calculados em 650 vítimas. Lautréamont imprimiu caráter filosófico em sua obra, centralizada na violência, Penrose assim também fez em sua *Condessa*. Tais temas centrais sucumbiram em Pizarnik a inspiração poética para elaborar sua prosa de maior fôlego: *La Condessa Sangrienta* (1971).

A Condessa Sangrenta, título em português, é escrita a partir dos relatos documentais de Valentine Penrose, baseada na figura emblemática de Erzsébet Báthory. Este vulto histórico é importante na composição literária de ambas as obras e, naturalmente, também o é na análise desta pesquisa. Em ambos os casos, os estudos serão feitas em paralelo; no entanto, na obra central, há destaque para a manifestação visual:

A ilustração se aproxima do texto verbal por sua “natureza interpretativa” (PEREIRA, 2008, p. 70). Como em toda interpretação, os signos que compõem uma imagem não consistem nos signos da obra literária de que foram ilustração, mas os representam de diversos modos. Tais representações ocorrem apenas por ocasião do encontro desses signos com o intérprete, o leitor da obra, em cuja mente eles se desenvolverão, constituindo-se em novos signos, interpretantes dos primeiros. Os textos a que temos acesso são signos que compomos a partir de nossas vivências: nossa consciência reage ao mundo, fazendo-nos responder naturalmente aos fenômenos, traduzindo-os “nos termos da nossa própria experiência”. As ilustrações, assim, admitem “uma leitura limitada apenas pelas nossas aptidões” (MANGUEL, 2001, p. 22-27). (RIBEIRO, 2016, p. 170)

As análises iconográficas de *A Condessa Sangrenta*, garantirá discussão para o terceiro capítulo da pesquisa. No processo de finalização artística de *El horror de Dunwich*, Santiago Caruso recebe o convite para ilustrar *A Condessa Sangrenta*, em 2008. Seu desafio se concentrou em como representar uma figura tão poderosa que atravessa séculos na História - seu trabalho resultou em outra condessa, tão bela e violenta quanto as de Penrose e Pizarnik, evidenciando a beleza autêntica do criminoso já observada por J.-P Sartre. O estilo de Caruso, sombrio e onírico, caracteriza muito bem a personalidade emblemática de Báthory, garantindo a discussão da leitura intertextual. A edição utilizada nesta pesquisa foi publicada em 2011 pela editora Tordesilhas, impressa em papel couchê fosco 150g, transformando não somente em um livro narrativo, mas uma obra de arte.

CAPÍTULO I

O Folclore Vampiresco

1.1 A presença do vampiro no folclore

Desde quando o homem iniciou o processo de compreensão e sistematização da ciência, procura compreender de forma lógica e científica as manifestações que acontecem ao seu redor. Os mitos e as explicações sobrenaturais nasceram da tentativa em entender fenômenos como os desastres naturais, maternidade, menstruação e estações do ano, por exemplo. Em virtude disto, mitos e crenças foram estruturados em diversas culturas, ressaltando tais ocorrências. As egrégoras se fortaleceram e Deuses surgiram, em diversas localidades, detentores de atributos relacionados ao sol, à chuva, noite, florestas, mar, estrelas, todos relacionados aos 4 elementos; água, ar, terra e fogo. Para o homem primitivo, agradar aos Deuses e harmonizar suas vidas às estações do ano, significava apaziguar possíveis desastres e garantir uma vida tranquila para si e sua tribo.

No intuito de comprazer estas forças superiores, sacrifícios eram ofertados em honra aos Deuses. O sangue, símbolo da vida, comumente era derramado em glória aos seres da natureza e Entidades superiores. Para os praticantes das religiões antigas, o sacro-ofício era executado de forma cerimonialista podendo ser despejado tanto sangue animal quanto humano – quanto a esta última oferta, o sacrificante voluntariava sua vida, ceifada em honra e sob Vontade. Oferecer-se expressava um ato supremo em honra aos Deuses e, segundo as crenças folclóricas, as preces seriam logo atendidas. Antes de cada ritual, procedimentos mágicos e sagrados eram executados para que a oferta fosse bem aceita pelas divindades - como isolar o voluntário durante um mês ou uma semana, dependendo das tradições tribais, dieta restrita, orações ao longo do dia e outras práticas sagradas. Estes hábitos eram comuns entre tribos celtas, ameríndias, nórdicas, eslavas, incas, astecas, tribos brasileiras, e, até hoje, estas práticas ainda são comuns em religiões pagãs, extinguindo, aparentemente, apenas o sacrifício humano. Essas crenças ritualísticas eram executadas tradicionalmente, uma vez

que o mito envolto imprimia caráter sagrado. Mircea Eliade, em *Mito e Realidade* (2016), comenta:

[...] O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares.

A definição, que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. O mito fala apenas do que *realmente* ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.
(ELIADE, 2016, p.10)

O autor comenta ainda que *compreender a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos* (2016, p. 8), ponto este destacado nesta pesquisa para melhor compreensão do que, posteriormente, se formaria o mito vampiresco na sociedade e literatura.

Ao longos dos anos, o homem primitivo pensou maneiras diversas para sistematizar o mito. Novas formas de sobrevivência resultaram em transformações das práticas antigas. Assim como o sangue era muito bem aceito pela Divindade, também o era para os seres antagonistas, ou o Diabo e sua prole, perpetuados posteriormente pela Igreja Cristã. As histórias envolvendo criaturas sugadoras de sangue e Entidades distantes da ideia cristã fazem parte das culturas e são narradas em paralelo ao divino. As figuras do bem e mal eram relativas ao Homem ancestral, um exemplo disto é o Deus da mitologia nórdica Loki. Segundo o mito, Loki é uma divindade conhecida por suas trapaças e mentiras, mas que, ao final de

suas artimanhas, promove algum benefício. Sua característica mais latente é o poder de estratégia. De acordo com os mitos, o personagem usa isso em prol de seus interesses, por isso, é apontado como líder de um exército no Ragnarok (batalha entre Deuses que resultaria em morte, destruição e um grande dilúvio, evento semelhante ao Apocalipse da bíblia cristã). Conquista o respeito de Thor ao ajudá-lo a recuperar seu martelo Mjölner, além de outros artefatos – a lança de Odin, os cabelos de ouro de Sif e o navio mágico de Freyr. Se fosse inserido num contexto cristão e moral, seria, certamente, uma espécie de Diabo. Destaca-se que estes mitos foram criados para estabelecer respeito, regras entre as tribos e honraria aos ancestrais:

O mito, em si mesmo, não é uma garantia de “bondade” nem de moral. Sua função consiste em revelar os modelos e fornecer assim uma significação ao Mundo e a existência humana. Daí seu imenso papel na constituição do homem. Graças ao mito, como já dissemos, despontam lentamente as ideias de *realidade*, de *valor*, de *transcendência*. Graças ao mito o Mundo pode ser discernido como Cosmo perfeitamente articulado, inteligível e significativo. Ao narrar como as coisas foram feitas, os mitos revelam por quem e por que o foram, e em quais circunstâncias. Todas essas “revelações” engajam o homem mais ou menos diretamente, pois constituem uma “história sagrada”.
(ELIADE, 2016, p. 128)

A concepção de bem e mal não é tão antiga assim, devemos pontuar, novamente, que o homem primitivo não tinha ideia formada sobre a moral, tal como Eliade afirma acima. Este conceito surgiu por volta de 400 a.C, na filosofia pré-socrática e, o viés moral, surgiu nos diálogos de Platão, desenvolvidos na Antiguidade tardia e na ascensão do Cristianismo. O desenvolvimento de tal conceito não faz parte desta investigação, porém, entendemos a importância de ressaltar historicamente o surgimento e desenvolvimento de “bem” e “mal”, afim de maior compreensão das ideias aqui levantadas, uma vez que o vampiro, vulgarmente, se encaixa em uma destas categorias.

De acordo com a progressão social e intelectual, o homem reorganizou suas divindades e práticas. A nova forma de interpretar o mundo trouxe à luz integrantes mitológicos antes encarados de outra forma; os antagonistas. Para a cultura ocidental, a figura antagonista mais antiga e famosa que se tem registro é Lilith, ou *Lilitu*. Oriunda da cultura mesopotâmica, Lilith é uma Deusa da sexualidade,

relacionada ao vento e tempestade, elementos que, para os antigos, eram sinônimos de mal-estar. Na Suméria e Babilônia, esta divindade era relacionada à noite, seu símbolo era a lua e, assim como o astro, carregava características compreensíveis e visíveis ou ocultas e sobrenaturais. Também era conhecida como *Ardat Lili*, espírito sexualmente ativo, ideia semelhante à de incubos e súcubos, explorados posteriormente nesta pesquisa. O contato dos hebreus com o mito de Lilith permitiu as primeiras impressões de sua imagem moderna; um demônio sensual, a mãe dos vampiros e líder de espíritos obsessores.

Lilith aparece no Talmud, livro das leis, costumes e tradições judaicas, como primeira esposa de Adão, expulsa do Éden após se recusar a ser submissa sexualmente ao companheiro. Segundo a mitologia, voou até o Mar Vermelho, lar dos espíritos malignos, e teve muitos filhos, os chamados *lilins*. Para aconselhar a figura, o Deus cristão enviou três anjos ao seu destino, Senoy, Sansenoy e Semangelof. Mesmo assim, Lilith decidiu partir e deixar Adão – Deus, em resposta, assassinou os filhos da personagem, e reservou seu destino a vagar pela noite.

Decidida a vingar a morte de seus genitores, Lilith aniquila aqueles que são imagem e semelhança do Deus cristão; os humanos, descendentes de Adão e Eva.

Uma vez mais atraída a Adão, Lilith retomou para assombrá-lo. Depois que ele e Eva (sua segunda mulher) foram expulsos do Jardim do Éden, Lilith e suas asseclas, todas na forma de *íncubus/súcubus*, os atacaram, fazendo assim com que Adão procriasse muitos espíritos malignos e Eva mais ainda. Dessa lenda, Lilith veio a ser considerada na tradição hebraica muito mais uma *succubus* do que uma vampira e os homens foram alertados para não dormirem numa casa sozinhos para que Lilith não os surpreendesse. (MELTON, 2008, p. 284)

O homem, filho do casal divino, necessitava se resguardar da vingança e maldade de Lilith – por isso, amuletos foram confeccionados para proteger crianças da possível influência do demônio feminino, como afirma Raymond McNally e Radu Florescu em seu *Em Busca de Drácula e outros vampiros* (1995, p. 124). Na Grécia antiga, acreditava-se na *Lâmia*, ou *Empusa*, uma grande serpente que assumia a forma de uma bela mulher e sugava a energia vital de seres vivos. O mito da Lâmia é parecido com o de Lilith – a criatura tem seus filhos assassinados e, por isso, é motivada pela vingança a usurpar a vida dos humanos;

Na Grécia antiga, havia a *empusa* ou *lâmia*, parente do vampiro – horrível homem-mulher-demônio de asas, que levava os jovens à morte para beber seu sangue e comer sua carne. Lâmia foi uma vez amada por Zeus, que enlouqueceu com o ciúme de sua esposa, Hera. Lâmia assassinou seus próprios filhos e vagava pela noite para matar os filhos dos humanos por vingança.

(MCNALLY E FLORESCU, 1995, p. 123-4)

Assim como na Grécia havia seres que apreciavam sangue, desde 600 a.C., na China, é contado o mito do *Jiang Shi* (ou *Kyonshii*), uma espécie de “zumbi” – tal como o haitiano – consumista do sangue humano. Segundo a lenda, estas criaturas são pessoas assassinadas violentamente ou suicidas, por isso, suas almas não encontraram a paz almejada, fadadas eternamente ao retorno terrestre. Na Babilônia e Assíria, personagens semelhantes ao vampiro foram encontrados pintados em cerâmicas, na América Latina os pré-colombianos procuravam apaziguar os *canchus* ou *pumapmicuc* ofertando sangue e, eventualmente, sacrifícios humanos. Na Romênia, berço dos vampiros, os *strigoi* eram mortos-vivos, de aspecto monstruoso, que voltavam para sugar a energia vital de seus familiares ou amigos próximos. A crença é tão forte na região que até os dias atuais os nativos seguem tradicionais costumes para evitar a presença strigóica em seus lares. Os hábitos destas criaturas são noturnos; durante o dia repousam, para que seu desempenho seja satisfatório à noite, horário em que seus alvos estão vulneráveis. Estes seres têm facilidade, segundo o folclore romeno, em assumir a forma animalesca (qualidade atribuída ao vampiro moderno) e sugam o sangue de crianças adormecidas (McNally e Florescu, 1995, p. 125). Para os romenos, os vampiros são almas infelizes e representações do mal, destinados a vagar sem rumo.

Os respeitadores pesquisadores Raymond McNally e Radu Florescu (1995), viajaram até à Romênia para investigar o mito de Vlad Tepes III (1431-1476), o folclore local e parte do leste europeu, a fim de compreender as inspirações e interpretações do folclore feitas por Bram Stoker para a composição do famoso *Dracula*. Os historiadores se debruçaram em lendas contadas pelo povo e elencaram poderosos artifícios para combater a criatura;

Na Transilvânia, o alho é a arma poderosa para deter vampiros. As janelas e portas são unguadas com alho para mantê-los à distância. (...) a tumba de um vampiro pode ser identificada por buracos em torno do sepulcro bastante grandes para que serpentes possam passar por eles. Para impedir

que o vampiro saia de sua sepultura, esses buracos devem ser enchidos com água. Os espinhos das rosas selvagens são garantidos para manter vampiros à distância. Sementes de papoula são espalhadas no caminho do cemitério para a cidade porque os vampiros são contadores compulsivos (...) o modo definitivo de destruir um vampiro é dirigir ao seu coração uma estaca que deve atravessá-lo, ou ao seu umbigo, enquanto é dia claro e o vampiro precisa repousar no caixão.

(MCNALLY E FLORESCU, 1995, p. 126)

Com a aproximação do Antigo e Novo Mundo, as lendas se mesclaram e a imagem dos demônios, vampiros e seres sobrenaturais se tornaram recorrentes. As criaturas noturnas quase sempre eram retratadas em aspecto repugnante; unhas e cabelos grandes, donas de forte odor e viviam em locais insalubres ou rurais. Segundo J. Gordon Melton em *Enciclopédia dos vampiros* (2008), o conceito específico de mortos que retornam ao mundo dos vivos se fortaleceu a partir do século 12 na Europa cristã. Foi durante este período que o historiador britânico William de Newburgh (1136, Reino Unido - 1198, Reino Unido) relatou diversos casos de mortos que aterrorizavam e sugavam o sangue dos vivos. O único meio de impedir tal prática, conforme Newburgh, era exumar e incinerar seus cadáveres.

O mito do vampiro percorreu toda a Europa e fortaleceu à medida que causava arrepios e cautela entre a população. Muitos foram os Tratados emitidos para alertar os perigos que esta criatura despertava, e relatos surgiram principalmente na área rural, se alastrando para o meio urbano. Um dos casos mais famosos é o de Peter Poglojowitz, no século XVIII, na Hungria. Segundo a narrativa, Poglojowitz teve seu cadáver desenterrado em 1725, após depoimentos afirmarem tê-lo visto perambulando pelas ruas à noite. Ao abrir o túmulo, o corpo foi encontrado sem sinais de decomposição e com sangue fresco escorrendo pela boca. Sob suspeita de vampirismo, o cadáver de Peter Poglojowitz foi queimado.

Na França, em 1732, o caso de Arnold Paole ficou conhecido e iniciou uma expressiva discussão por toda a Europa sobre a existência de vampiros. Segundo as investigações de Flückinger, um médico militar, Paole foi morto ao cair de uma carroça e quebrar o pescoço.

Paul nasceu no início da década de 1700, em Medvegia, ao norte de Belgrado, numa área da Sérvia, então pertencente ao Império Austríaco. Serviu no exército, no que era chamado de "Sérvia Turca", e na primavera de 1727 voltou para a sua cidade natal. Paul comprou diversos hectares de terra e se estabeleceu como agricultor. Foi assediado por uma jovem de uma fazenda vizinha, da qual ficou noivo. Pau era conhecido como uma

peessoa honesta de boa índole, sendo bem-recebido pelo povo da cidade em seu retorno. Entretanto, notou-se que uma certa tristeza permeava sua personalidade.

Paul finalmente disse à sua noiva que seu problema era oriundo dos dias de guerra. Na Sérvia Turca, tinha sido visitado e atacado por um vampiro. No final, matou o vampiro seguindo-o até seu cemitério. Também comeu um pouco da terra do túmulo do vampiro e cuidou de seus ferimentos com o sangue do vampiro para se livrar dos efeitos do ataque. Entretanto, ainda estava com muito medo de ter sido marcado pelo ataque. uma semana depois, Paul foi vítima de um acidente fatal e foi enterrado em seguida. (MELTON, 2008, p. 366)

Após a morte acidental de Paole , relatos foram narrados sobre perseguições, todos atribuídos ao defunto. Ao abrir o túmulo, o cadáver foi encontrado em perfeito estado, suas unhas tinham caído e novas, nascido, além de sangue em seus olhos, bocas e mortalha. Paole foi queimado e, tradicionalmente, uma estaca foi cravada em seu peito. Segundo a literatura, um nítido suspiro foi audível entre os presentes. Após o ato, mais quatro mortes foram confirmadas envolvendo o novo vampiro. Para que a “epidemia vampiresca” não alastrasse, as pessoas vítimas das perseguições realizadas pela criatura, foram executadas. Relatos afirmando que animais tiveram o sangue sugado também foram analisados e, uma vez consumidas as carnes, todos aqueles que ingeriram o alimento maldito foram queimados.

Este documento tornou forte argumento em discussões pela Europa por tratar não de mais uma história transmitida pelo senso comum, mas um documento militar e oficial. Os indícios sobre a existência de vampiros fortaleceram por toda a Europa, especialmente no Leste Europeu.

Fluckinger preparou um relatório completo de suas atividades e apresentou-o ao imperador (austriaco) no início de 1732. Seu relatório foi publicado a seguir e tornou-se um *best-seller*. Em março de 1732, relatos de Paul e dos vampiros de Medgevia circularam nos periódicos da França e da Inglaterra. Em virtude da natureza bem-documentada do caso, tornou-se o foco de estudos e reflexões futuras sobre o vampiros, e Arnold Paole tornou-se o mais famoso “vampiro” da época. O caso Paul foi muito influente nas conclusões a que chegaram tanto **Dom Augustin Calmet** e **Giuseppe Davanzati**¹. dois estudiosos católicos que escreveram livros sobre o vampirismo em meados daquele século.

(MELTON, 2008, p. 366)

Segundo Jean Delumeau, em seu belíssimo *História do medo no Ocidente* (1989), o medo da morte e a insegurança da pós-morte, fomentou o terror na Europa. Para a Igreja Católica, pautada nos Evangelhos e nas escrituras de Santo

¹ Grifos do autor.

Agostinho e Santo Ambrósio, Deus permitia a aparição dos mortos aos vivos sob a lembrança do corpo de outrora, bem como os anjos, autorizados a utilizar a forma humana. Aos demônios e seres de baixa energia, os cadáveres e carniças eram “emprestados” para executar suas vontades. Ainda assim, o autor lembra que estes atos mundanos só eram consumados após a autorização de Deus. (DELUMEAU, 1989, p. 87-8).

O vampiro, criatura que precisa de um cadáver para se materializar, desperta o interesse daqueles atraídos pelo oculto. Em 1746 foi publicada a obra *Dissertation sur les apparitions des anges, des demons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême et de Silésie*², de Dom Augustin Calmet, narrativa empenhada em desenvolver casos sobre fantasmas, dentre estes, destaca-se um ensaio sobre os vampiros. A intenção do religioso era criticar e abafar o calor que envolvia estes assuntos. Porém, surtiu o efeito contrário e Calmet acabou incentivando as discussões acerca do tema.

O nascimento do mito vampiresco paira sob assuntos incompreensíveis para o homem contemporâneo àquela época, tais como a ignorância sobre o processo de decomposição do cadáver e a propagação de epidemias contagiosas. Ressurgido, o corpo vampiresco retorna à vida para cometer atos diabólicos, perseguir pessoas e disseminar doenças pela terra. Ao mínimo rumor de boatos que envolviam estas criaturas noturnas, túmulos eram reabertos e os cadáveres examinados. Em sua maioria os corpos apresentavam sinais que, hoje, compreende-se fazer parte do processo biológico – o organismo continua funcionando após a morte, cabelos e unhas crescem e, dependendo do clima da região, a carne pode demorar a decompor. A ciência ainda não conseguia explicar tais fenômenos e o vampiro tornou-se o agente motivador destes eventos entre o meio popular. A Igreja, preocupada com os surtos vampíricos, responsabilizou o Diabo; todos os fiéis deveriam se proteger, orar e vigiar. Para os religiosos, a não decomposição cadavérica era relacionava à maldição – o corpo, por não ter sido aceito no paraíso cristão, destinou-se a vagar pela terra, tal como a lembrança do mito de Lilith:

² *Dissertação sobre as aparições de anjos, demônios e espíritos e, sobre os desmorts e vampiros na Hungria, da Boêmia e da Silésia.*

As práticas ortodoxas de excomunhão reforçam a crença nos vampiros. Quando os padres ou bispos ortodoxos cristãos expedem uma ordem de excomunhão, eles acrescentam a maldição “e a terra não receberá teu corpo! ”. Isso significa que o corpo da pessoa excomungada permanecerá “incorrupto e inteiro”. A alma não descansará em paz. Nesse caso, a não-decomposição do corpo é um aviso do mal.
(MCNALLY E FLORESCU, 1995, p. 125)

No que tange as epidemias desconhecidas, havia a crença de que doenças eram provocadas pelos vampiros, principalmente as sanguíneas e que afetam o físico, transfigurando o enfermo;

Uma teoria para explicar o fenômeno do vampiro vivo é baseada numa doença, a porfiria congênita. Uma desordem relativamente rara do sangue é causada por um gene recessivo que leva à produção em excesso de porfirina, componente das células vermelhas do sangue. O paciente que sofre de porfiria congênita torna-se extremamente sensível à luz, podendo desenvolver lesões na pele. Os dentes tornam-se cinzentos ou castanhos-avermelhados, devido ao excesso de porfirina. Essa doença de vampiro pode ter predominado entre a nobreza oriental europeia. Quinhentos anos atrás, os médicos ainda recomendavam a alguns nobres, para revigorar seu sangue, beber o sangue de seus súditos. Assim, quando um camponês declarava que havia um vampiro vivendo no castelo ele não se referia ao folclore, mas a um verdadeiro bebedor de sangue.
(MCNALLY e FLORESCU, 1995, p. 136-7)

A porfiria congênita é a doença mais famosa associada ao vampiro, popularmente chamada “doença do vampiro” até os dias atuais. No entanto, o leque de epidemias relacionadas ao sugador de sangue é vasto. Os romenos acreditavam que espalhar sementes ou objetos passíveis de manipular e pensar matematicamente, distraía o vampiro para que a vítima pudesse buscar ajuda. Esta obsessão é a chamada Aritmomania, costume de contar objetos. Pessoas suscetíveis a esta patologia eram alvo de desconfiança. Outra epidemia que evidenciava o contágio vampiresco é a Xerodermia Pigmentosa, uma deficiência genética que impede a pele de reparar os danos causados pelos raios ultravioletas, por isso, é recomendado ao enfermo que evite os raios solares. A Displasia ectodérmica hipoidrótica é uma doença genética que causa distúrbios no crescimento dental, os dentes crescem disformes, remetendo a presas, tal como a descrição do vampiro moderno. Outras peculiaridades, ocasionalmente identificadas como transtorno, eram relacionadas à criatura noturna, assim como a repugnância aos espelhos, alhos, cebolas, obsessão por mordidas e perversões sexuais, todas atribuídas após a era moderna ao vampiro.

A Igreja exerceu influência para que o mito vampiresco fortalecesse na Europa. A transição do paganismo para o cristianismo consolidou a demonização desses seres. Empenhados em conquistar novos fiéis e de instaurar a fé católica definitivamente, os religiosos travaram uma verdadeira batalha e lavagem cerebral entre a população. Tudo aquilo inexplicado logicamente, atribuíam ao vampiro; mazelas, anormalidades genéticas e assuntos relacionados ao sobrenatural. A representação do mal e do Diabo caracterizava o próprio vampiro. Todos aqueles que não seguiam os dogmas religiosos em transição, eram destinados a sofrer a maldição prevista no livro sagrado cristão. Na Romênia, essa prática, até hoje, é vista de forma rigorosa;

Finalmente, deve-se notar que a maioria dos romenos segue a Igreja Ortodoxa Oriental, ou sofre sua influência. Esse fator, como veremos, afeta fortemente os costumes nativos e as crenças relacionadas com vampiros. A concepção subjacente ao vampirismo remonta no tempo ao homem caçador, que descobriu que quando o sangue fluía do animal ferido, ou de um outro ser humano, também a vida o abandonava. O sangue era fonte de vitalidade!
(MCNALLY e FLORESCU, 1975, p.123)

Segundo ainda McNally e Florescu (1975, p.126), embora atualmente existam explicações científicas aos fenômenos atribuídos anteriormente ao vampiro e as discussões relacionadas ao sobrenatural já assumirem outro parâmetro, uma vez que as religiões estão mais sistematizadas atualmente, ainda assim a crença nos mortos-vivos nunca desaparecerá. Na Inglaterra, até 1823, a prática de enfiar estacas no coração dos suicidas era comum, somente após esse ano, tornou-se ilegal.

Finalmente, as crenças populares foram importantes para o nascimento de uma literatura sobrenatural e vampiresca. Assim como Bram Stoker buscou inspiração no mito de Vlad Tepes III e nos strigois para compor *Dracula*, outros autores também utilizaram deste artifício, em maior ou menor grau. É o caso dos artistas alemães que trouxeram os vampiros à luz literária e influenciaram seus contemporâneos.

As criações populares e a tradições orais só serão valorizadas tardiamente, na época do romantismo alemão: o interesse por elas já é antiquário. As criações populares, onde ainda sobrevivem o comportamento e o universo míticos, serviram algumas vezes de fonte de inspiração para alguns

grandes artistas europeus. Mas tais criações populares jamais desempenharam um papel importante na cultura. Elas acabaram por ser consideradas “documentos” e, como tais, despertam a curiosidade de alguns especialistas. Para interessar a um homem moderno, essa tradicional herança *oral* deve ser representada sob forma de *livro*... (ELIADE, 2016, p. 140)

Esta ação documental resultou nos diversos estereótipos encarnados pelo vampiro ao longo dos séculos, comentados posteriormente nesta pesquisa.

1.2 A diferença entre Diabo, Satanás, Demônio e Lúcifer

O vampiro, frequentemente, é categorizado sem exatidão e de forma confusa em estudos literários e folclóricos – há uma confusão entre Diabo, Satanás, Lúcifer e Demônio, colocando-os no mesmo patamar e associando-os à figura vampiresca. No intuito de estabelecer uma compreensão clara sobre cada um destes personagens bíblicos e a relação que estabelece com os vampiros, o leitor deste texto é convidado a observar os desdobramentos destes personagens e as relações vinculadas ao vampiro.

No dicionário eletrônico Houaiss, Diabo, Demônio, Satã e Lúcifer possuem características semelhantes, porém, singulares:

Diabo: substantivo masculino

1. Rubrica: religião.

Segundo a crença de diferentes povos antigos e modernos, espírito ou gênio do mal; anjo mau

2. Rubrica: religião, teologia.

Segundo a religião cristã, o anjo rebelde (Satanás) que foi expulso do céu e precipitado no abismo (inferno)

3. Rubrica: religião, teologia.

Cada um dos anjos rebeldes e malditos como Satanás

4. Rubrica: etnografia, religião. Regionalismo: Brasil.

m.q. *jurupari* ('demônio')

Satanás: substantivo masculino

Rubrica: religião, teologia.

m.q. **diabo** ('anjo rebelde')

Demônio: substantivo masculino

1. Rubrica: mitologia.

Espírito sobrenatural que, na crença grega, apresentava uma natureza entre a mortal e a divina, freq. inspirando ou aconselhando os humanos

Rubrica: religião.

Cada uma das entidades sobrenaturais de natureza maléfica presentes na tradição judeu-cristã; diabo, Lúcifer

2.1. Rubrica: religião.

Na religião cristã, o anjo que se rebelou contra a autoridade divina, com uma legião de entidades malignas sob seu comando

Lúcifer: substantivo masculino

1. O maior, ou o primeiro, de todos os demônios; diabo

2. Denominação do planeta Vênus, como uma estrela matutina ou vespertina

3. Aquele que carrega a luz; portador de luz

1.3 Diabo – Uma metáfora do mal

É importante destacar que a concepção de Diabo e as mazelas do mundo não são abordadas de forma impetuosa no Antigo Testamento. O livro segue a visão monoteísta, concentrado na explicação do mito cosmogônico e a função que o Deus Onipresente exerce sob aqueles que são sua imagem e semelhança. Entre o Antigo e Novo Testamento, há um expressivo salto do pensamento dual;

Esse processo de demonização culminou – se devemos acreditar em comentaristas posteriores, a partir dos Atos dos Apóstolos – com a encarnação pura e simples do Diabo em dois contemporâneos de Jesus: Apolônio de Tiana e Simão, o Mago, ambos taumaturgos de extraordinário poder e fama assentada, cujos prodígios terrenos não empalidecem diante dos de Jesus, e a quem o Diabo teria delegado todas as suas potestades para confundir os homens sobre a identidade do verdadeiro Messias. (COUSTÉ, 1996, p. 172)

No Antigo Testamento o Diabo ainda não assume o aspecto maléfico e monstruoso que surgiu no Novo Testamento. Apesar de não serem considerados oficiais e fazerem parte da bíblia, os textos apócrifos apontam para a gradual presença e mudança que o Diabo exerce no mito cristão. Após o exílio babilônico, os judeus contribuíram expressivamente na escrita dos livros bíblicos. O mal, representado pela serpente no Paraíso, é a voz do anjo Samael. A língua/fala é utilizada pelo personagem para seduzir e propagar a tentação ao primeiro casal bíblico.

O diabo é considerado apenas uma metáfora das mazelas do mundo, confundido com o diabo personificado do folclore - aquele que possui chifres e outras características animais. Para ilustrar a distorção praticada pelos sacerdotes cristãos, podemos citar o Deus Pã, ou *Faunus* para os latinos, os mesopotâmicos Belzebu, Baal, Pazuzu, todos personificados como símbolos do mal e ícones da enganação;

Os quadros de H. Bosch são a ilustração pictórica da crença geral da época nos “jogos enganadores” do diabo. A multiplicidade e o inesgotável burlesco dos seres e dos objetos -sedutores ou horríveis- que Satã faz surgir no universo do pintor flamengo dão a medida de uma angústia coletiva: o homem, acreditava-se, depara-se continuamente com as armadilhas do inferno e, estas, mesmo “ilusórias”, não são por isso menos perigosas. Pois elas confundem a fraqueza humana, desorientam os espíritos mais precavidos.

(DELUMEAU, 1989, p. 256)

O Diabo é um personagem que representa a contestação diante de regras sociais, a liberdade, a ciência, os tabus sexuais e a desconstrução do pensamento fundamentalista. No primeiro Testamento, este intrigante personagem surge ao lado de Deus, exercendo, em paralelo, papéis ativos na narrativa bíblica. Segundo o pensamento lógico cristão, para que o bem prevaleça, o mal precisa ser vencido. A função diabólica consiste, então, em provocar o homem a provar a sua fé e desenvolve um sistema similar ao de seu Criador;

Numa interessante tentativa de assimilação, Giovanni Papini desenvolveu as características da trindade infernal (que considerava perfeitamente constituída, partindo do fato de que o Diabo imita em tudo o seu criador). “Primeiro vem o *rebelde*”, diz o escritor, “a criatura que quer suplantar o Pai. Depois, o *tentador*, que convida o homem a imitar Deus, como fará um dia o Filho. E, finalmente, o *colaborador*, que, com o consentimento divino, atormenta os homens na terra e no inferno, constituindo-se nesse aspecto como a antítese do Espírito Santo (o Consolador)”

(COUSTÉ, 1996, p.20)

O Diabo, então, é o “colaborador” do Divino. Para que as obras celestiais aconteçam e sejam reconhecidas pelo homem, é preciso o contraponto. A visão bíblica do Antigo Testamento se tornou obsoleta após a consolidação social e econômica conquistada pela Igreja. Porém, na virada do século XVII, duas versões predominaram acerca do Diabo, como afirma Delumeau (1989); a visão da cultura popular e a elitista, sendo a última, como o próprio autor categoriza, mais trágica. Para os camponeses, ou desprovidos de riqueza material, a figura diabólica era recorrente nos teatros de praça. Nestas peças teatrais, o personagem encarna o papel do risonho, irônico e dotado de características monstruosas, agradando ao público. O autor afirma ainda que em “*O Julgamento de Salomão*”, o diabo ridiculariza a água benta, o sal consagrado e a benção que o papa dá aos fiéis. Uma comédia intitulada “*O último dia do Juízo Final*” (Tübingen, 1580) exhibe demônios saindo do abismo lançando gritos e arrastando papistas para o inferno (1989, p. 245). A sociedade popular apreciava o humor escrachado, superficial e o Diabo representado como um ser próximo da realidade. A imagem do corruptor de almas e alvo do medo foi propagada posteriormente pela Igreja Ortodoxa e a elite aristocrática;

A cultura popular assim se defendeu, não sem sucesso, contra a teologia aterrorizante dos intelectuais. Em compensação, durante longos séculos da história ocidental, as pessoas instruídas consideraram de seu dever fazer os ignorantes conhecerem a verdadeira identidade do Maligno por meio de sermões, de catecismos, de obras de demonologia e de acusações. Já santo Agostinho esforçara-se em demonstrar aos pagãos de seu tempo que não existem demônios bons (*A cidade de Deus*, livro IX). Desmascarar Satã foi um dos grandes empreendimentos da cultura erudita européia no começo da Idade Moderna.

(DELUMEAU, 1989, p.249)

O Iluminismo influenciou para que a visão dualista e monoteísta alastrasse entre a sociedade européia. A imagem irônica e escrachada do Diabo no teatro foi, então, dissolvida e o medo instaurado.

Menos um inimigo que um colaborador, o Diabo evangélico desempenha à perfeição o papel que lhe foi destinado no drama do universo, secundado inclusive a tarefa do demiurgo redentor. Entra no corpo de Judas (João 13,27) para levá-lo à traição, que era o que Jesus necessitava para consumir sua obra e ter acesso à Paixão. As misteriosas palavras de Lucas (4,13), ao final do relato sobre as tentações, quando afirma que o Diabo – três vezes

repudiado – “se retirou pelo tempo determinado”, sugerem uma continuação, um ou mais atos pendentes de realização no projeto teogônico.
(COUSTÉ, 1996, p. 177)

1.4 Satanás – O anjo tentador de Deus

A palavra Satanás, no hebraico, significa “acusador”, “opositor”. No livro de Jó, Satanás aparece ao lado de Deus, exercendo a função de uma espécie de promotor celestial:

Perguntou ainda o Senhor a Satanás: Observaste o meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem íntegro e reto, temente a Deus e que se desvia do mal.

(...)

Estende, porém, a mão, e toca-lhe em tudo quanto tem, e verás se não blasfema contra ti e na tua face.

(Jó 1, 8-11)

Observamos que Deus se refere a Satanás cordialmente e faz-lhe perguntas acerca de Jó, subentendendo o papel de guardião exercido por esta figura – é enviado à terra para verificar os atos de Jó e tentá-lo a provar sua fé. Ao longo dos séculos e com a demonização generalizada praticada pelo Cristianismo na transição do paganismo para a religião cristã, as figuras de Lúcifer e Satanás foram comumente confundidas. Ambos os personagens míticos são anjos e o mito revela contato direto com a divindade. Destacamos que, antes da deturpação mitológica da bíblia, Satã, para os judeus, era *Ahriman*, Satan, o Deus das trevas, destruição, morte e caos, após o contato com o Zoroastrismo persa, os hebreus transmitiram suas crenças para a narrativa bíblica. O Zoroastrismo foi a primeira religião a ter fé monoteísta, concepção de paraíso, ressurreição, juízo final e a vinda de um Messias. Os judeus adotaram, então, a crença num diabo pessoal, chamado *Ahriman*, ou Satan. Após a contribuição na escrita e tradução bíblica, verifica-se a presença da criatura, neutra, sem noção de bem ou mal. Satã, então, é descrito no Antigo Testamento como aquele que busca as provações de fé na humanidade e vive ao lado do Criador, oferecendo aos humanos o poder do livre-arbítrio, autonomia já pregada por Deus.

Na arte primitiva, esta figura pouco é reproduzida e, quando o é, não é caracterizada de forma monstruosa;

Satã pouco aparecia na arte cristã primitiva e os afrescos das catacumbas tinham-no ignorado. Uma de suas mais antigas figurações, nas paredes da igreja de Baouit no Egito (século VI), o representa sob os traços de um anjo, decaído, irônico. Tentador sedutor nas páginas iluminadas da bíblia de São Gregório de Nazianzeno (biblioteca nacional, entre os séculos VI e IX), herói abatido nas decorações de certas igrejas orientais da mesma época, Lúcifer, outrora criatura preferida de Deus, ainda não é um monstro repulsivo.
(DELUMEAU, 1989, p. 239)³

1.5 Daemones – Guardiões gregos

Na cultura grega, os *daemones* (em grego δαίμων, em português "divindade", "espírito") eram guardiões, alvo de devoção e respeito. Não desempenhavam uma função moral benéfica ou maléfica, eram neutros. Segundo a tradição oral, estes guias simbolizavam as essências humanas; raiva, tristeza, loucura, felicidade, sono, etc., intermediários entre os Deuses e a Humanidade, transmitindo mensagens e ensinamentos, além de fazerem referências aos 4 elementos: água, terra, ar e fogo. Os gregos em postura de devoção construíam altares em suas residências, ofertavam incensos e dádivas para agradar e atrair a presença destes espíritos.

Estes guardiões foram ativos na vida do filósofo grego Sócrates, que não fazia questão em esconder a influência direta recebida dos gênios, como afirma em um de seus célebres pensamentos: *“Desde que eu era uma criança, uma voz impediu-me de fazer coisas. Contudo, ela nunca me induziu a fazer nada”*. A frase remete a concepção de livre-arbítrio, uma vez que o intelectual nunca sentiu obrigação em executar o que a voz divina o alertava, frisando que os *daemones* (ou daimones) tinham suas percepções próprias diante de situações, afastando-se do ponto de vista moral. Quando o daemon pessoal de Sócrates o questionava, enriquecia-o filosoficamente, o que nos sugere que este mentor era um *eudaimon*, ou seja, um espírito voltado para o “bem”. Sócrates era adepto aos oráculos e

³ Verifica-se que, até mesmo respeitáveis pesquisadores, como Jean Delumeau em *História do Medo no Ocidente* (1989), generaliza nomenclaturas ao longo de sua narrativa ao se referir às criaturas antagonicas ao Deus bíblico.

afirmava com frequência que seu daemon pessoal revelava-se através da divinação e dos sonhos. O famoso ensinamento “*Oh Homem, conhece-te a ti mesmo e conhecerás o Universo e os deuses*”, foi aconselhado ao filósofo após uma visita ao Oráculo de Delfos. Durante toda a sua trajetória terrestre, ouviu e ponderou as orientações dadas pelo seu gênio pessoal. Outro notório caso foi relatado por Plutarco, um historiador, biógrafo, ensaísta e filósofo grego, quando, em certo passeio no campo, junto aos seus discípulos, ouviu o aviso para que interrompesse a caminhada. Sem entender, os aprendizes continuaram o trajeto e, logo em seguida, foram cercados por uma vara de porcos sujos de lama. Todos voltaram sujos de lama e rindo ao seu mestre. Sócrates faleceu em 399 aC., a última aparição para o filósofo foi à beira da morte, enquanto aguardava o cálice de cicuta. O *daemon*, ironicamente, o recomendou a estudar música. Várias são as interpretações desta inusitada recomendação, segundo a visão de Papini, há um sarcasmo tipicamente infernal, por ser destinada a um ancião frente à morte e, ao mesmo tempo, uma crítica à atividade pública de Sócrates. (Cousté, 1996, p. 152)

A expansão do Cristianismo na cultura romana, que, por sua vez, manteve contato com as crenças da Antiga Grécia, a imagem de guardião dos *daemons* deu lugar aos demônios – gênios do mal. Em sua jornada para conquistar fiéis, a Igreja pregou conhecidos dogmas para distorcer a religião pagã. A região da Grécia era politeísta e as práticas religiosas, expressivas e para combater as fortes figuras de Deuses e criaturas, a Igreja tratou de falsear as divindades, inclusive os *daemons*. Na bíblia, a primeira aparição dos demônios é em Levítico: “*Nunca mais oferecerão seus sacrifícios aos demônios, com os quais eles se prostituem: isso lhes será por estatuto perpétuo em suas gerações.*” (Levítico 17:7)

A imagem respeitosa dos *daemones* é dissolvida e generalizada junto à figura do Diabo, tornando-os seres repugnantes e, os avisos e sinais de livre-arbítrio, resumiram ao fingimento e armadilhas diabólicas.

Falta apenas considerar, nesta resumida demonologia grega, o papel desempenhado pelos *daimones*, uma de suas mais originais criações. Diferentemente do que aconteceria mais para diante – quando o cristianismo meteu num mesmo saco maléfico todas as características da sutil personalidade do diabo –, os gregos distinguiam entre os *daimones*, os maus, os bons e os neutros, a que chamavam respectivamente de *cacodaimon*, *eudaimon* e *daimon*, simplesmente. Entre os primeiros que

figuravam os “demônios do meio-dia”, que se dedicavam a assustar os agricultores; os cobalios, especializados em quebrar pernas ou braços dos desventurados que cruzavam o seu caminho (tinham que se deitar com a boca no chão para fugir ao castigo); ou o espantoso Empúsio, de que nos fala Aristófanes em *As rãs*.
(COUSTÉ, 1996, p. 152)

Num surto de cuidados para não cair nos engenhos diabólicos, explodiu, entre os séculos XI e XVII, um apanhado de textos e escrituras alertando a existência destas figuras aos fiéis. A iconografia procurou retratar estas criaturas de forma horrenda, provocando o medo e a obediência a Deus. Aqueles que não seguiam as leis bíblicas, eram condenados a não descansar em paz e ter a entrada vetada no prometido Paraíso. Assim, as categorizações de demônios foram instauradas. A divisão era ampla; havia demônios da terra, do ar, das florestas, da noite, etc. e todos eram comandados pelo Anjo infernal, o inimigo de Deus. A Igreja tomou posse de tudo, os demônios passaram a ser criaturas advindas do diabo e ter a função de ajudar a propagar o mal.

Em 1616, um secretário do duque de Baviera, em uma obra de ampla difusão e título significativo, *O Império de Lúcifer*, dá a conhecer a geografia desse império. Uma primeira categoria de demônios vive no inferno; uma segunda no ar inferior – o nosso; uma terceira na terra e mais particularmente nas florestas; uma quarta nas águas do mar, dos rios e dos lagos; uma quinta no subsolo; e enfim uma sexta – os lucifugi – nas trevas, só se movendo na escuridão. Assim, são propostos aos leitores, com uma imperturbável segurança, sistemas de classificação dos anjos maus.
(DELUMEAU, 1989, p. 257)

É pertinente citarmos que o processo de demonização destas criaturas não permeou somente na Grécia. A obra *Demonologia*, do rei Jaime I afirmava que as fadas irlandesas faziam parte do quórum diabólico. Em uma seção de seus livros dedicados ao tema íncubos e súcubos, Heinrich Kraemer e James Sprenger, autores do *Malleus Maleficarum*, descrevem os anjos caídos em termos diabólicos, citando os gigantes criados pelos Vigilantes com os sátiros da mitologia clássica e os seirim de Azazel, descritos no Antigo Testamento. Eles relacionam estas figuras ao deus grego Pã, de quem emprestam as características animais. (Howard e Jackson, 2011, p. 64-5)

Para infiltrar no meio dos filhos da divindade, assim como a própria ideia de Diabo, os demônios tomavam formas - podiam ser mulheres, seres folclóricos e bruxas. Para que um demônio tenha poderes sobrenaturais é preciso que sua alma

seja entregue ao Diabo, ou à concepção de mal. Um pacto, então, é firmado entre as partes. O Diabo concede-lhe as façanhas e o beneficiado, entrega sua vida. Na Literatura, a figura de Drácula foi cristalizada e internalizada como o pai dos vampiros e, portanto, a própria figura do Diabo, uma vez que esta criatura metafórica também seria a origem de todo o mal. A seguir, serão feitas considerações mais profundas acerca desta ideia.

1.6 Lúcifer – O Senhor da luz e da sabedoria

Lúcifer (do hebraico, lux + fero, significa “luz” e “sabedoria”) é talvez a figura mais incompreendida e que mais sofreu distorções pela Igreja no processo de cristianização. Ele é conhecido pela visão teosófica como a “estrela da manhã” e associado ao planeta Vênus. Na Bíblia, é o anjo rebelde que outrora serviu a Deus. Porém, esse ato é incompreendido e tornou um precioso instrumento para aqueles que projetaram um bode expiatório e mais um elemento provocador do medo numa sociedade em transição religiosa.

Na bíblia, essa figura aparece pela primeira vez em Isaías 14. A passagem narra a queda do rei babilônico que buscava exaltar-se, cobiçando a glória que pertence ao Criador. No entanto, a própria nomenclatura *Lúcifer*, não é clara ao longo da narrativa. A explicação dada por teólogos consiste puramente na falha de interpretação textual. Em Isaías 14:4, aparece a primeira menção ao rei: *“Então proferirás este motejo contra o rei de Babilônia, e dirás: Como cessou o opressor! Como acabou a tirania!”*. O rei da Babilônia é simbolizado pelos excessos e ambições, fatores que suprimem a humildade da fé. Em Isaías 14:12 outra menção é feita: *“Como caíste do céu, ó estrela da manhã, filho da alva! Como foste lançado por terra, tu que debilitavas as nações!”*. Verifica-se a possível explicação para que tal confusão tenha se estabelecido ao longo dos séculos; a desobediência a Deus tanto do Anjo caído quanto do rei Babilônico. Com a confusa interpretação bíblica das figuras de Satã e Lúcifer, tornou comum utilizar ambas as nomenclaturas para referir a um mesmo ser. Porém, é preciso lembrar que são personagens distintos e possuem seus mitos próprios.

Lúcifer, na visão esotérica, é o Senhor da luz, aquele que carrega a sabedoria e transmite a quem o procura. Em *O Evangelho das Bruxas*, obra folclorista escrita por Charles G. Leland, em 1889, Lúcifer aparece como irmão e consorte de Diana, deusa da lua e da caça. Segundo Leland, este mito foi transmitido por Maddalena, uma bruxa toscana que declarou seguir uma linha hereditária. O fato é que a obra contém informações do paganismo etrusco, já com traços do Cristianismo e elementos gnósticos. *O Evangelho das Bruxas* narra a criação do mundo segundo a visão italiana e o amor entre Diana e seu consorte, o fruto deste amor é Aradia, encarnação da própria Diana, que veio à terra para transmitir os saberes da feitiçaria e magia.

Segundo Howard e Jackson (2008), é possível que Lúcifer tenha surgido em Canaã como *Shahar*, o deus da Estrela da Manhã e tinha um gêmeo chamado *Shalim*, que era também Vênus, mas como Estrela Vespertina. Simbolizava a luz da aurora e do crepúsculo, e o ciclo de vida, morte e renascimento.

No mito canaanita, Shahar, o Senhor da Estrela da Manhã, foi lançado no Céu na forma de um raio, que fertilizou a mãe terra. Ele foi associado ao deus da tempestade assírio-babilônico Zu, que foi punido por ter roubado as Tábuas do Destino. Estas foram dadas pela Grande Mãe Tiamat para seu primogênito, o pai dos Deuses. Zu planejava usar os oráculos divinos para dominar os espíritos ou deuses do Céu. A própria Tiamat era conhecida como “rainha Dragão”. Ela foi gerada nas profundidades do oceano e deu origem a uma raça de homens-serpentes. Serpentes sempre foram associadas a Lúcifer e aos anjos caídos.

(HOWARD e JACKSON, 2008, p. 67)

À Lúcifer, também são associadas as serpentes, símbolo de sabedoria. No Antigo Testamento, é o mal que aparece sob a forma do réptil e oferece o fruto proibido ao casal divino. O animal teve a tentativa frustrante em conquistar Adão, mas obteve sucesso ao seduzir Eva. Se o fruto, ao ser mordido pelo par, retirou o véu que vedava os olhos e trouxe conhecimento, acarretou também a expulsão do Paraíso e o homem sentiu o peso da mortalidade. A serpente, no mito edênico, simboliza a enganação, a persuasão e símbolo do mal. Durante o Cristianismo Medieval, fez-se forte a crença de que Satã teria tomado a forma reptiliana para enganar o casal divino e induzir a humanidade ao pecado eterno. Todavia, para muitas sociedades não-cristãs e anteriores ao Cristianismo, a serpente é bem vista e simboliza a sabedoria, vinculada à divindade Luciferiana. Os deuses análogos ao

conhecimento e luz foram demonizados, especialmente após a sistematização monoteísta da religião Cristã:

Como em todos os lugares, também no Egito os deuses relacionados com o conhecimento tinham características diabólicas. Se tal coisa não ocorreu entre nós, foi exclusivamente porque o monoteísmo mosaico deificou numa única direção, fazendo com que toda a gnose caísse no terreno no Adversário (já que o peculiar do Deus bom – e em nosso caso único – não é conhecimento, mas revelação).

Assim, no panteão demonológico do antigo Egito encontramos a inquietante figura de Thot, “o coração que pensa”, cujos atributos de intermediário entre os deuses e os homens e de mensageiro alado passaram depois ao Hermes dos pitagóricos e ao Mercúrio da mitologia romana.

(COUSTÉ, 1996, p. 121)

Porém, ao verificar os dogmas do Cristianismo esotérico, Lúcifer desempenha o curioso papel de uma suposta figura satânica. No século XIII um poema épico foi escrito em alto alemão médio pelo poeta Wolfram von Eschenbach, intitulado *Parzival*. Segundo a narrativa, o cálice sagrado utilizado na última ceia foi talhado a partir de uma esmeralda que caiu da testa ou coroa de Lúcifer durante a guerra no Céu. O poema sugere que ou a pedra foi trazida por anjos caídos para a terra ou caiu acidentalmente durante a batalha com São Miguel. O cálice sagrado do Santo Graal já era mencionado antes da era Cristã; os celtas acreditavam que existia um caldeirão sagrado que transformava o sabor dos alimentos, vida e vigor a quem se servisse dele. Segundo a Tradição, José de Arimatéia recolheu no cálice o sangue de Cristo quando sofreu o golpe mortal. Blavatsky vai além e afirma que Lúcifer era *a mais alta sabedoria oculta, espiritual e divina da Terra – que é naturalmente contrária a toda ilusão evanescente, terrena, dogmática ou até mesmo a uma religião eclesiástica* (Volume II:394) (HOWARD E JACKSON, 2008, p.59)

Lúcifer não é o Anjo Caído tentador da humanidade, confundido frequentemente com a figura complementar de Satanás, mas uma criatura portadora da luz e da sabedoria. Compreender os mistérios de Lúcifer é refletir plenamente sobre os conceitos de livre-arbítrio e conhecimento. A figura mitológica transcende as raras citações bíblicas (e, quando o é citado, é passível de interpretações deficientes). Lúcifer convida o Homem a propagar-se sem as algemas da moral de “bem” e “mal” impostas pela Igreja;

É óbvio para todos, menos para aquele com baixíssima capacidade de percepção, que aqui o Grande Anjo Lúcifer, o Portador da Luz, representa

uma figura típica de origem anterior ao Cristianismo, ou não-Cristã, totalmente desassociada com a personificação dualista de “mal” moral chamada Satã pela Igreja. Até mesmo nas peças místicas medievais, nós encontramos a memória do prestígio exaltado do anjo rebelde.

Por exemplo, no círculo Chester de peças místicas, Lúcifer (sic) diz: “*Nove ordens foram habilmente criadas, tu fizestes aqui de todo direito/ Em tua glória o ser brilha/ e eu, o principal! senhor, aqui em tua visão*”. Isso se refere à supremacia dele diante das hierarquias dionisíacas em beleza, luz e conhecimento.

(HOWARD e JACKSON, 2008, p. 39)

1.7 Vampiro: O pacto com o mal

Após as considerações da figura vampiresca e as distinções entre as nomenclaturas Diabo, Satanás, Demônio e Lúcifer, a associação do vampiro a uma dessas classificações se torna tendenciosa. Como criatura noturna e advinda de um ancestral é aos demônios bíblicos que o sugador de sangue se aproxima mais. A cultura popular é rica em lendas que permeiam o pacto diabólico. Uma das mais famosas é a lenda moderna de Fausto. Originalmente popular na Alemanha, o médico, mago e alquimista Dr. Johannes Georg Faust, na busca pela juventude, firma um pacto com Mefistófeles, um demônio que oferta aquilo que o médico deseja, entretanto, em troca, exige sua vida e o contrato é estabelecido através do sangue. Mais uma vez, verificamos a importância do sangue nas mitologias. Para além de acordos verbais, o sangue garante a excelência e a conexão vital entre o homem e o demoníaco.

Aos vampiros, cabe-lhes o sangue para assegurar a continuação da linhagem na terra: a criatura oferece o sangue ao notívago em troca da energia vital. Para as divindades pagãs antigas, o líquido escarlate é precioso, para o Cristianismo, o vinho simboliza o sangue de Cristo, o Messias, e, aos vampiros, o sangue é vida e morte. McNally e Florescu (1995, p. 124) citam que no começo da era cristã, Bhavabhuti escreveu contos indianos onde um vampiro poderia ser visto pendurado de cabeça pra baixo em árvores ou animando cadáveres. Na cultura hindu, o mito da deusa Kali é semelhante ao dos vampiros, tal como a capacidade de criar e destruir – o sanguessuga tem o poder de dar continuidade à sua linhagem ou destruí-la. O vampiro remete à ideia de eterno retorno, segundo o qual ninguém é totalmente destruído, mas volta sob diversos aspectos. O sangue vampiresco se

mescla ao de sua vítima e a vítima sobrevive a morte comum, ressurgindo sob uma nova existência.

A Igreja contribuiu para que o mito do vampiro estabelecesse definitivamente na Europa. Os ortodoxos, ao serem incisivos em suas maldições excomungais, instauraram o medo e a associação clara entre o demoníaco e o vampirismo. A arte do fingimento que os demônios assumem para engazopar a humanidade, as criaturas noturnas também o utilizam. É tradição evitar certos animais, tais como o gato, o morcego, a coruja e os animais de cor negra, pois acreditava-se que a figura noturna ali habitava. O vampiro e o demônio parecem ter muito em comum;

Drácula, o conde-vampiro ou vampiro-conde, é um tipo de figura paterna de grande poder. Ele, é claro, como qualquer bom pai, é poderoso à noite. Na mitologia, em oposição ao Deus Pai com sua graciosa barba branca está a figura paterna na forma de um satã negro. Significativamente, Satã é usualmente retratado com grandes asas de morcego.

A associação entre Drácula, o diabo, o morcego e o vampiro se torna clara. No folclore romeno o diabo pode transformar-se em animal ou em pássaro negro. Quando adota asas, pode voar como um morcego. Durante o dia vive no inferno – fica quieto lá, como o morcego em seu refúgio; quando o dia acaba, a noite é seu império –tal como acontece com o morcego.

(MCNALLY e FLORESCU, 1975, p. 131)

CAPÍTULO II

O VAMPIRO NA LITERATURA

2.1 Panorama vampírico literário

Na Europa, como já mencionado anteriormente nesta pesquisa, episódios vampirescos, tais como os de Peter Poglosky, Arnold Paole e o famoso Tratado de Dom Augustin Calmet, em 1746, fertilizaram a imaginação européia. Ao ser inserido em textos literários, o vampiro abandona progressivamente a imagem monstruosa descrita nas lendas folclóricas. Apesar de ser um personagem inspirado em causos, o escritor possui liberdade para reformar e adaptar aos seus interesses narrativos. Tais documentos, tanto o militar quanto o religioso, abriram caminhos para que o vampiro literário começasse a ser construído. Já não se tratava mais de apenas relatar casos de mortos-vivos que povoavam o imaginário popular: o vampiro, tal como o concebemos hoje, dava seus primeiros passos rumo ao cânone literário. No posfácio de Bruno Berlendis de Carvalho, ao volume *Caninos: Antologia do Vampiro Literário* (2010, p. 479), o organizador e ensaísta comenta a distinção entre o vampiro literário e o histórico, utilizando como argumento a citação de Lacassin⁴, no livro de Finné⁵:

No espaço literário, é o escritor, e ninguém mais, quem faz a lei. Por temperamento, ele tende, sobretudo quanto toma emprestado, a não se conformar; ele transpõe ou reinventa. Impor-lhe como vampiro unicamente um morto-vivo domiciliado num túmulo do qual sai, à noite, para sugar o sangue dos vivos é encerrar sua imaginação numa argola de ferro. É impor-lhe um estereótipo contra o qual se revolta, de saída, toda a sua potência criadora.

O vampiro literário se reelabora, a partir da reinvenção dos escritores e poetas, se transforma ao longo dos séculos, adquire características modernas e acompanha a sociedade, inclusive seus conflitos e anseios. Esta liberdade literária, possibilita aos artistas criarem suas narrativas inspiradas nestas figuras arquetípicas e configurar-lhes uma nova estética. Desta forma, o vampiro encarna um

⁴ Lacassin, *Vampires de Paris*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1981, p. 20-21 (*apud* Finné, 1986, p. 20). Tradução livre de Bruno Berlendis de Carvalho.

⁵ Finné, *La bibliographie de Dracula*. Lausanne: l'Age d'Homme, 1986, p. 13-14. Tradução livre de Bruno Berlendis de Carvalho.

protagonista fértil para a composição de obras misteriosas e assustadoras. A partir do século 19, segundo Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008, p. 21), o vampiro abandona o aspecto monstruoso e passa a compor o quadro social, possui aspecto agradável, humano e aristocrático.

Antes de se tornar famoso literariamente após a publicação de *Dracula*, de Bram Stoker em 1897, o vampiro percorreu a poesia, contos e teatro. O poema *Der Vampir* (O Vampiro), publicado em 1748, do poeta alemão Heinrich August Ossenfelder, é considerado o primeiro texto literário a protagonizar a figura vampiresca. É o próprio vampiro que narra a história, descrevendo Christiane, uma jovem que segue os dogmas religiosos da mãe. O protagonista narra como vai entrar no quarto da jovem à noite e proporcionar prazeres. Ossenfelder busca o vampiro folclórico centro-europeu no poema e já incorpora a sensualidade, tema recorrente às ameaças cristãs. (Argel e Moura Neto, 2008, p. 21-2).

Em 1797, Johann Wolfgang von Goethe publica *Die Braut von Korinth* (*A Noiva de Corinto*), conto que narra a viagem de um jovem ateniense até Corinto para conhecer sua pretendente. Durante a viagem conhece uma moça por quem se apaixona. Antes de completar a meia-noite, a jovem revela que não pode sucumbir à paixão pois está morta. O motivo do óbito são os conflitos religiosos da mãe.

Goethe utilizou a narrativa de Filóstrato, na qual a noiva é desmascarada como uma empusa ou lâmia (que “são amorosas e desejam as delícias do amor, mas, sobretudo, a carne dos humanos, que seduzem, proporcionando-lhes prazeres amorosos”), adicionando, assim como Ossenfelder, a temática do conflito religioso.
(ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 22-3)

Na poesia britânica, o vampiro é inserido por Samuel Taylor Coleridge, em seu poema inacabado *Christabel* (1816). Muito similar à novela de Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, o poema apresenta fortes traços envolvendo a sexualidade – Christabel, ao visitar a cama da bela Lady Geraldine, tira a roupa e o busto revela algo que fica indescritível no poema de Coleridge. Esse clima de mistério e sedução perdura em narrativas envolvendo o vampiro. A sexualidade era tabu e a figura vampiresca tornou elemento perfeito para protagonizar casos amorosos, inclusive, de homossexualidade.

Os dogmas vigentes condenavam as práticas que fugiam do convencional. A crença em *íncubos* e *súcubos* favoreceu o fortalecimento da aura vampiresca por serem criaturas semelhantes. Segundo as lendas, íncubos são demônios que atacam o sexo feminino e súcubos atacam o sexo masculino. Estas figuras são relatadas desde a Antiguidade Clássica, mas os relatos mais influentes foram registrados a partir da Idade Média. Havia métodos para evitar o ataque destas criaturas e as orientações eram espalhadas por toda a sociedade europeia, as investidas normalmente aconteciam à noite ou durante o sono, ação muito semelhante às dos vampiros.

De acordo com o *Malleus Maleficarum* (1487), dos dominicanos Heinrich Kraemer e James Sprenger, os súcubos recolhiam o sêmen de suas vítimas para que pudessem engravidar e propagar a geração demoníaca. Segundo ainda o sugestivo Tratado, os “filhos” dessas criaturas seriam mais suscetíveis a novos ataques. Os súcubos são, comumente, representados por uma beleza irresistível, seios grandes, chifres, cascos, com asas de morcego ou rapinas noturnas. Seduz a vítima, desperta a paixão e incentivando-a a fazer loucuras, coloca numa situação de fragilidade para, assim, sugar-lhe a energia. O íncubo é a versão masculina do súcubos e ataca as mulheres, colocando-as na mesma situação descrita anteriormente. Estas criaturas são associadas à figura vampírica, uma vez detentoras do estereótipo sedutor que utiliza o sexo e a paixão para sugar a vida humana.

É importante destacar que os poetas e escritores que protagonizaram o vampiro faziam pesquisas e se inspiravam na Antiguidade Clássica para compor seus personagens. Principalmente por evidenciar as figuras noturnas, a inspiração vinha direta dos seres folclóricos. Os ambientes perfeitos para tais narrativas sempre eram regiões distantes e remotas, provocando o medo e o terror;

Os poetas românticos alemães e ingleses estavam voltados para a Antiguidade, e em geral ambientavam suas obras em lugares distantes e épocas remotas, inspirando-se em escritos da Grécia e Roma antigas ou em baladas medievais. Autores como Southey, Merivale, Stagg e Byron procuravam atestar, por meio de notas, prefácios e apêndices, toda a pesquisa que haviam feito entre os autores do século XVIII, para criarem seus poemas.

(ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 25)

Em 1819, é publicado o conto *The Vampyre* (O Vampiro), de John Polidori. A autoria da narrativa, durante muitos anos, foi atribuída a Lord Byron. Principalmente pela construção da imagem heróica byroniana – sedutor, livre, envolvido em casos de libertinagem e desprovido de dogmas religiosos e sociais. Acredita-se que *The Vampyre* tenha tido sua escrita iniciada em 1816, quando Lord Byron alugou a Villa Diodati, uma mansão localizada em frente ao Lago Genebra, convidou alguns amigos, dentre eles o casal Shelley, Mary Godwin e sua enteada, Claire Clairmont, além do médico John Polidori, que costumava acompanhá-lo. O mau tempo interferiu o passeio e, afim de entretenimento, Byron sugeriu uma reunião para contar histórias fantasmagóricas. Foi nesta ocasião que *Frankenstein* também começou a ser escrito. Após a publicação de *The vampyre*, a autoria foi atribuída equivocadamente a Lord Byron, fato este que chegou a gerar conflitos entre o poeta e o médico. Isto porque a narrativa é inspirada numa história iniciada por Byron naquela noite, como afirma Melton:

A contribuição de Byron para a noitada fantasmagórica foi abandonada e nunca retomada. Referia-se a dois amigos que, como ele próprio e Polidori, deixaram a Inglaterra para viajar pelo continente, no caso, a Grécia. Enquanto estavam lá, um dos amigos morreu, mas antes disso, obteve a promessa de seu companheiro de manter sua morte em segredo. O segundo voltou à Inglaterra para descobrir que seu antigo companheiro tinha chegado antes dele e estava tendo um caso com sua irmã. Polidori fez anotações da história de Byron, que este tinha escrito em seu caderno.

[...]

Byron deve ter ficado ainda mais irritado pela escolha que Polidori fez em dar nome ao personagem do vampiro, Lord Ruthven, o mesmo dado por Lady Caroline Lamb, em seu livro *Glenarvon* (1816), à figura de Byron relatando de modo ficcional sua relação com ele.

(MELTON, 2008, p. 58)

O conto é protagonizado por Aubrey, um jovem inglês que conhece um homem de origens misteriosas chamado Lord Ruthven, um nobre britânico envolvido em casos amorosos e origens cercadas de mistérios. Em uma viagem a Roma, Ruthven seduz a filha de um amigo, em outra viagem, à Grécia, a próxima vítima é a filha de um estalajadeiro, que, após conhecer o nobre, conta a Aubrey as histórias de vampiros. Após esse episódio, aparece morta, supostamente por um vampiro. Durante outra viagem para descobrir o motivo do assassinato de lanthe, a filha do estalajadeiro, Lord Ruthven é atacado por bandidos e, antes de sua morte, convence Aubrey não revelar a ninguém por um ano e um dia o seu fatal destino. Ao

acordar, no dia seguinte, o protagonista decide entrar na cabana onde o morto estava:

Levantou-se cedo na manhã seguinte, e estava prestes a entrar na cabana onde deixara o morto, quando foi abordado por um dos assaltantes, que lhe informou que o corpo já não estava lá, pois ele e seus companheiros o tinham levado para o alto de um monte próximo, cumprindo a promessa feita ao lorde de que, após sua morte, ele seria exposto ao primeiro raio de luar. Atônito, Aubrey chamou alguns homens e decidiu enterrá-lo onde o tinham deixado. no cume, porém, não havia vestígios do corpo ou das vestes, embora os bandidos jurassem identificar a pedra exata sobre a qual o deixaram.

(POLIDORI, 2008, p. 67)

Ao retornar a Londres, Aubrey se surpreende ao ver Lord Ruthven vivo e tentando se aproximar de sua irmã. Temendo por sua vida, escreve-lhe uma carta às vésperas do casamento, alertando-a para o que ocorrera entre ele e o noivo. O documento, contudo, não chega a tempo e a irmã de Aubrey é encontrada morta durante a noite de núpcias. O vampiro, Lord Ruthven, desaparece.

A narrativa publicada é semelhante à relatada por Byron em 1816, mas não publicada nem desenvolvida. Segundo Argel e Moura Neto, as relações com Byron não se restringem somente ao conteúdo narrativo. Retomemos ao Lord Ruthven de Lady Caroline Lamb. A escritora teve um romance passageiro com o poeta, o que a inspirou a construir o personagem:

O rosto de “forma e contorno” belos, mas que “jamais assumia um matiz mais vivo”, e o fascínio por mulheres, as quais ele usava e descartava a seu bel-prazer, transformaram-se em marcas registradas do vampiro literário. Lord Ruthven exhibe uma combinação de aspectos atraentes e repulsivos, que reaparece em seus descendentes literários mais famosos, indo desembocar diretamente no Conde Drácula.

O próprio Byron admitiu que, para criar sua *persona* pública, tomara por base os vilões da famosa autora de romances góticos, Ann Radcliffe. Ao caricaturá-lo, Polidori introduziu esse estereótipo (*sic*) na literatura vampírica. (ARGEL E MOURA NETO, 2008, p. 28)

Nascido George Gordon Byron, Lord Byron deu seu primeiro suspiro a 22 de janeiro de 1788, em Londres, e faleceu a 19 de abril de 1824, em Missolonghi (Grécia). Foi um importante poeta do Romantismo, suas excentricidades e a fama de *bad boy* garantiram-lhe a postura tão almejada pelos românticos, na intensidade da busca pelo ápice de sensações. A inspiração em Byron serviu para tirar o vampiro das sombras e trazê-lo, definitivamente, à sociedade, além de abrir caminhos aos “sanguessugas” seguintes. O vampiro deixou de desempenhar o

papel do ser horrendo que causava terror nas pessoas pela estética e passou a ser uma criatura com feições similares às humanas. Mascarando sua real essência, compôs a nobreza, passou a ter posses e a seduzir suas vítimas, facilmente, através da beleza. Era Lord Ruthven, um homem que tinha vida dupla: tanto vivia no meio social quanto alimentava sua vida vampiresca.

The vampyre abriu as portas aos vampiros posteriores. Há de se destacar que, após sua publicação, a criatura noturna ganhou adaptação para o teatro: *Le vampire* (1820), escrito por Charles Nordier (França, 1780-1844) e música de Alexander Piccini. Essa produção artística satisfez o público, realizou uma *tour* por toda a Europa e garantiu a expressiva divulgação do vampiro.

Em 1897, é publicado *Dracula*, de Bram Stoker. Stoker inaugura o vampiro moderno, esboçado por Polidori. É a partir de *Dracula* e de suas traduções para o cinema que o vampiro adquire a capa preta, os caninos protuberantes, a aversão ao espelho, ao alho e a sedução implacável perpetuada até os dias atuais.

A figura de Drácula é inspirada em vários outros personagens anteriores, tal como a concepção de vampiro impresso em *Carmilla* (1872), do também inglês Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873). Porém, é na figura de Vlad III, príncipe da Romênia, que se acredita repousar a maior inspiração de Bram Stoker. Abraham, “Bram” Stoker (Dublin, 1847 – Londres, 1912), dedicou boa parte de sua vida ao Teatro e à Literatura. Publicou alguns romances, mas *Dracula* é sua obra máxima. Considerado um *best seller* por sua leitura palatável, a obra contribuiu expressivamente para a formação do mito moderno do vampiro. Sua importância é realçada pelas inúmeras traduções para o cinema, teatro e narrativas posteriores, sejam elas consideradas canônicas ou não.

Assim como a imagem de *Dracula*, de Stoker, é passível de interpretações favoráveis e contrárias ao que se considera “bem e mal”, o escritor inglês se inspirou na figura de Vlad Tepes III para compor seu personagem literário, segundo os estudos de duas das maiores autoridades no assunto, Raymond McNally e Radu Florescu. Na Romênia, Vlad III é considerado herói nacional, mas, para além, mantém sua fama de cruel assassino e empalador. Nascido em 1431 na

Transilvânia, Vlad III e seu irmão, Radu, tiveram uma vida dupla, pois, apesar de terem nascido na Romênia, passaram grande parte de suas vidas com os turcos. Seu pai, Vlad Dracul, após um conturbado acordo com o Império Otomano e por conta de intervenções alheias ao pacto, enviou ao território inimigo, como sinal de confiança, seus dois filhos: Vlad e Radu. Com o passar dos anos, ambos retornaram a Romênia. Após a morte do pai e do irmão, advindas das constantes guerras territoriais, Vlad III passou a cumprir sua vingança e desejo de preservar suas terras. Essas batalhas renderam as lendas envolvendo a figura histórica do monarca romeno. Durante o período de convivência com os turcos, o príncipe aprendeu noções de guerra, estratégias e métodos de tortura. Sua prática de crueldade mais conhecida foi, sem dúvidas, a empalação. O método consistia em introduzir um pedaço de madeira, lubrificado em óleo, por toda a extensão corporal do inimigo. A madeira era fincada no solo e, com a gravidade, o corpo cumpria as leis da física e a estaca penetrava lentamente os órgãos, do ânus até a outra extremidade corporal. Historicamente, a empalação é um método de intimidação.

Outra cidade ligada ao nome de Drácula é Brasov (Kronstadt para os alemães). Brasov tinha a duvidosa honra de haver testemunhado em suas colinas próximas mais vítimas de empalhamento ordenado por Drácula, apodrecendo ao sol e mutiladas pelos abutres dos Cárpatos, do que outro lugar do principado. Conta-se que foi numa dessas colinas que Drácula jantou e tomou vinho entre cadáveres. E foi numa dessas ocasiões que Drácula deu prova de seu senso de humor pervertido. Uma narrativa russa fala de um boiardo que tendo chegado para uma festa em Brasov, e não suportando o horrível cheiro de sangue coagulado, fechou com os dedos suas narinas num gesto de repulsa. Drácula mandou que se trouxesse uma grande estaca e a exibiu ao visitante, dizendo: "Fica ali, bem afastado, onde o mau cheiro não vai incomodar-te". E mandou empalar imediatamente o boiardo.

(MCNALLY e FLORESCU, 1995, p.35)

Esse método ficou famoso e rendeu-lhe a alcunha de Vlad, o Empalador, além de tantas outras práticas consideradas extremamente violentas. Porém, em sua terra natal, Vlad, o Empalador, é considerado ícone nacionalista. Não é incomum ouvir romenos exaltarem seus feitos e encontrar bustos pelas cidades, como em Tirgoviste. Embora respeitado em sua terra natal, Vlad perdeu a fama ao longo dos séculos pela Europa. A imagem temerosa de Vlad ressurgiu ao mundo através do mito criado por Bram Stoker, em seu Conde Drácula. O relato mais antigo envolvendo o príncipe se perdeu, mas foi feita uma cópia por um erudito germânico,

W. Wattenbach, em 1896;

Os trechos avulsos da narrativa de St. Gall, todos muito parecidos em estilo e composição, inicialmente chocam o leitor com resumos muito reduzidos a histórias de horror, sem dúvida entre as primeiras do seu gênero. Todos parecem destinados a um público sofisticado. Drácula é retratado como um psicopata enlouquecido, um sádico, horrível assassino, um masoquista, “um dos piores tiranos da história, muito pior do que o mais depravado dos imperadores de Roma, como Calígula e Nero”. Entre os crimes atribuídos a esse Drácula, estão o empalamento, a fervura e a cremação em vida, a decapitação e o desmembramento.
(MCNALLY e FLORESCU, 1995, p. 89)

Anos antes de publicar *Dracula*, Stoker estudou profundamente o folclore, especialmente o romeno, onde teve contato direto com a lenda dos *strigoi*. A inspiração do escritor britânico na famosa criatura possibilitou a costura que resultaria em *Dracula*. A alcunha Drácula, adotada por Vlad Tepes, advém do nome “Dracul”, pai de Vlad e pertencente a Ordem do Dragão, uma seita que visava proteger os interesses da Igreja e expulsar os turcos de seus territórios. Em latim, *dracul* significa *dragão*. Este animal mitológico, para os ocultistas, simboliza o poder e a sabedoria. Em culturas distintas, como para os chineses, esta fera pode simbolizar tanto conhecimento quanto destruição e, para outras, ambos, uma vez que o conhecimento só vem após a destruição. Mas há também outro significado: *diabo*. Este último foi o mais destacado na modernidade, especialmente por conta das lendas que circulavam, durante um curto período de tempo, envolvendo a figura de Vlad, o Empalador. Ao assumir o trono, Vlad III tomou para si a alcunha do pai e adotou Vlad Draculea III, o filho do dragão.

A tradução moderna de Draculea caiu como uma luva para a escolha do título da obra de Stoker. O vampiro, criatura ressurgida, mas não possuidora da bênção divina, é um morto-vivo, tal como os *strigoi* e outras lendas famosas por toda a Europa. A inspiração do escritor inglês em Vlad III advém tanto da figura heróica que este personagem encarna quanto da fusão demoníaca assumida pelo vulto histórico, uma vez que seus atos cruéis tomaram força por toda a Europa. No entanto, cabe ressaltar que, apesar de existir a lenda de Vlad III e, atualmente, ser fortalecida, os estudos de McNally e Florescu apontam que na Romênia, até 1975, ano da publicação de *Dracula: Mito ou Realidade?*, o nobre romeno não era considerado

vampiro e nem se conhecia a obra de Stoker:

As atuais crenças no vampiro foram investigadas pelos autores. Na região próxima ao Castelo de Drácula, por exemplo, McNally interrogou os camponeses; descobriu que hoje não existe ligação entre Vlad Tepes e o vampiro no folclore. Aliás, os camponeses nem conhecem o moderno Drácula de Stoker. Mas acreditam apaixonadamente no vampiro e nos mortos-vivos.

(MCNALLY & FLORESCU, 1975, p. 129)

A figura forte de Vlad III, ao ser espalhada pelos inimigos em seus territórios conquistados, ganhou uma imagem demoníaca, por conta de seus atos cruéis e considerados não convencionais aos bons costumes cristãos. As cruzadas romenas foram, sem dúvidas, cruéis e despertaram o sentimento de paixão muito útil aos dons artísticos de Stoker.

A importância da obra de Stoker dispensa maiores comentários acerca da importância. A partir de sua publicação e projeção, o vampiro deixou de habitar as florestas escuras e passou pelas imaginações de artistas, determinando suas aparições em outras manifestações artísticas. Embora não tenha conseguido os direitos autorais, F. W. Murnau dirigiu *Nosferatu* (1922), filme do expressionismo alemão que tem como protagonista o conde Graf Orlock. Embora não seja o foco desta investigação, *Nosferatu* foi a primeira grande tradução do vampiro, após a publicação de *Dracula*, a se destacar pelo roteiro, fotografia e impacto na cultura pop atual. Daí em diante, o vampiro abandona o caixão de madeira e habita castelos suntuosos e caixões luxuosos.

2.2 Transgressão e Sedução em *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu

Outro marco na literatura romântica é a publicação de *Carmilla*, de Joseph Sheridan Le Fanu, em 1872. A novela já foi adaptada para o cinema, teatro, inspirou outras narrativas e seriados televisivos. Originalmente foi publicada em capítulos para a revista *Dark Blue*, entre os anos de 1871 e 1872. Anos mais tarde, após Le Fanu se consolidar na Literatura, *Carmilla* foi publicada na coletânea *In a Glass Darkly*, em 1872.

Joseph Sheridan Le Fanu nasceu em Dublin em 28 de agosto de 1814 e faleceu na mesma região, em 7 de fevereiro de 1873. A obra do escritor é importante na colaboração da construção estética do vampiro na literatura; é sabida a inspiração direta em *Carmilla* de vampiros posteriores, embora seja, injustamente, menos conhecida. Os temas centrais na escrita de Le Fanu se voltavam para o sobrenatural e o mistério. Entre 1853 e 1861 o escritor não publicou nenhuma obra, em decorrência do falecimento da esposa, em 1858. Escreveu várias narrativas, dentre elas *Uncle Silas* (1864) e a mais famosa, *Carmilla*.

A novela é centralizada em Laura, uma jovem que mora com o pai e duas governantas, madame Perrodon e mademoiselle De Lafontaine, num castelo localizado na Estíria. Logo nas primeiras páginas, Laura narra ao leitor um episódio que aconteceu quando era ainda criança; ao chorar por estar sozinha, visualiza uma donzela muito bonita ao pé de sua cama. A desconhecida se arrasta até a jovem, a coloca nos braços e a consola. Neste momento, sente uma mordida em seu peito, após gritar, as amas entram no recinto e a presença da desconhecida é dispersada. Ao relatar o episódio às cuidadoras, não encontram vestígios nem da suposta donzela e nem marcas no peito da criança. Na tentativa de consolo, Laura é incentivada a crer que se trata apenas de um sonho. No entanto, ao longo da narrativa, o acontecimento é sempre lembrado pela protagonista. Aos 19 anos, a jovem se anima com a notícia de que a sobrinha de seu pai, a jovem Bertha Rheinfeldt, viria passar uma temporada em sua companhia. Dias antes da viagem, o pai Rheinfeldt avisa a família de Laura o assassinato repentino de sua filha, e promete vingança ao monstro ceifador. No mesmo dia, uma carruagem sofre um pequeno acidente próximo ao castelo da protagonista. O pai de Laura, preocupado com os envolvidos no acidente, oferece hospitalidade. Na carruagem, haviam duas pessoas; uma senhora de negro e sua filha; Carmilla. Ao ganhar a confiança da família, a mãe da jovem desconhecida pede hospedagem à progênita por três meses, até recuperar-se do acidente. Visando uma boa companhia à Laura, o pai consente.

Ao conhecer a nova hóspede, a protagonista recorda do episódio ocorrido na infância e menciona à Carmilla, que afirma também ter tido o mesmo sonho e

sugere uma conexão entre si. De comportamento incomum, Carmilla não acorda antes do meio dia, prefere cortinas e portas fechadas e cultiva um carinho exacerbado pela anfitriã. Ao longo da narrativa, Laura demonstra confusão em relação aos sentimentos e, quando está na presença de Carmilla, sente sua energia sugada. Ao mesmo tempo, a região sofre um surto de mortes e epidemia de febre-amarela, todas relacionadas a uma suposta entidade maligna. Um mês após a chegada da estrangeira, o pai de Laura recebe obras de artes restauradas. Dentre estas obras, Laura percebe a extrema semelhança entre Carmilla e a condessa Millarca Karnstein, representada no quadro. Encantada, Laura pede ao pai que anexe em seu quarto. À noite, sofre um ataque de um gato preto. Sem conseguir se mexer, a protagonista grita e, assustada, desmaia. Ao acordar, nota uma mulher de preto próximo à sua cama, ao mínimo sinal de luz, vê o espectro atravessar o quadro. No decorrer das semanas, Laura sente fraqueza, até que, um dia, se assusta com Carmilla, ao pé de sua cama, caída e ensanguentada. O pai de Laura, preocupado, presume que a hóspede esteja doente. O estranhamento acentua quando Carmilla desaparece logo em seguida. Ao reaparecer, é indagada sobre o sumiço. Fingindo não recordar de nada, é tomada como sonâmbula por todos. Desconfiados, Laura e seu pai procuram saber a história do quadro de Millarca Karnstein. A caminho das ruínas de Karnstein, encontram o General Spielsdorf, tio de Bertha, morta misteriosamente. Ao ser examinada por um médico sacerdotal, a vítima foi diagnosticada alvo de ataques vampirescos. O general prepara uma armadilha para deter o assassino quando é atacado por um gato preto, era Mircalla camuflada. O grupo segue em busca do túmulo da nobre, visando acabar de vez com a origem do mal. Porém, de acordo com um lenhador, o túmulo de Millarca foi transferido após um herói ter derrotado vampiros que atacavam naquela região. Carmilla é vista pelo grupo na capela em ruínas e o mistério é desvendado; Mircalla e Carmilla são um anagrama do verdadeiro nome da condessa Mircalla Karnstein. No final da narrativa, o grupo se junta ao Barão Vondenburd, descendente direto do herói que salvou a região dos ataques vampirescos, exuma o cadáver da vampira e o destrói.

Carmilla é a vampira que seduz suas vítimas para garantir sua sobrevivência, muito semelhante ao súcubo. Assume outras formas para atingir seus objetivos e utiliza do anagrama para camuflar sua identidade. Para os vitorianos, a sexualidade era encarada de forma vil e moralizante. Centralizar este tema em uma obra era transgredir os dogmas contemporâneos daquela sociedade. Devemos pensar em *Carmilla* não somente como a transgressão sexual de uma *femme fatale*, mas para além, uma provocação;

Tanto a sexualidade feminina agressiva quanto a homossexualidade eram vistas pela sociedade vitoriana como uma degeneração dos códigos morais e sociais. Essa concepção foi associada por Le Fanu aos elementos da literatura vampírica, dando às preferências e aos hábitos de sua vampira uma conotação maléfica e indesejada, e inserindo a *femme fatale* num contexto moralizante.

(ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 41-2)

Paula Lagarto, em sua dissertação intitulada *Os Vampiros do Novo Milênio: Evoluções e Representações na Literatura e Outras Artes*, destaca a necessidade do vampiro para a sociedade, principalmente ao movimento romântico, que escreveu contra o positivismo materialista e a decadência social. A figura vampiresca personaliza as vontades obscuras do Homem, bem como a tentativa de resgatar a humanização preocupada com o moderno;

Mas são os poetas românticos que revitalizam o vampiro nos seus poemas, apesar de se tratar de um vampirismo muito alegórico ainda, inspirado sobretudo nos modelos alemães. O movimento Romântico que marcou o século XVIII, com a sua luta contra um positivismo materialista e a Revolução Industrial e uma nostalgia por um passado perdido, vai proclamar a primazia do indivíduo e dos seus sentimentos, em detrimento da sociedade. Os românticos preocupavam-se com as ligações entre o amor e a morte e como o prazer, por vezes, se liga com a dor. Assim, eles viam o vampiro como um sedutor irresistível, a personificação dos desejos mais obscuros do Homem. Além disso, apesar de influenciada pelas inovações tecnológicas, a sociedade inglesa dos finais do século XVIII não deixa de sentir um grande interesse pelo sobrenatural.

(LAGARTO, 2008, p. 28)

No final do século, o vampiro assumiu literariamente outra característica; a animalidade. *Carmilla* é uma obra divisora quando se pensa em características vampirescas animais. O animal, neste sentido, apontava para o aviltamento humano;

No vampiro finissecular, todos os traços parecem convergir para a ideia de degradação, como que fixando a imagem da própria decadência. O romantismo havia criado o vampiro com base no herói byroniano; o fim de

século tendeu a fazer dele um ser híbrido, ameaçado pela animalidade, como o Conde Drácula, com suas orelhas pontudas, pelos na palma das mãos e caninos animais. Enquanto os textos românticos evitavam a transformação em animais, a partir de “Carmilla” houve uma ênfase na polimorfia. O vampirismo gerava um aviltamento da humanidade. (ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 44)

2.3 *Les Chants de Maldoror*, do Conde de Lautréamont

Alguns traços perceptíveis na figura vampiresca atual, como a sedução, ataques por mordidas, protuberância dos caninos e a homossexualidade advém de obras já comentadas nesta pesquisa, dentre elas, *Carmilla*. Na intenção de degustar a linhagem sanguínea vampiresca repousamos os olhares na obra que influenciou Alejandra Pizarnik, a par de *A Condessa Sanguinária*, na composição de *A Condessa Sangrenta*.

Trata-se de uma narrativa importante não somente na construção do ensaio em foco nesta pesquisa, mas da literatura na América Latina. Maldoror protagoniza *Les Chants de Maldoror* (Os cantos de Maldoror), escrito entre 1868 e 1869, por Isidore Ducasse sob o pseudônimo de Conde de Lautréamont. A obra é composta por sessenta estrofes, divididas em seis cantos, realçadas pela violência extrema, maldade e estupidez humana. Sua publicação foi conturbada: Ducasse, a fim de evitar os tribunais franceses, procurou publicar o livro na Bélgica; em 1869 o volume foi impresso, mas não distribuído, em virtude do polêmico conteúdo. No ano seguinte, finalmente, as páginas do jovem uruguaio vieram à luz.

Les Chants de Maldoror é destacado por não caber em uma classificação literária, sua riqueza é tão abrangente que escapa a qualquer tentativa de definição, embora seja comumente associado ao surrealismo. Isto se deve ao fato de que a obra permaneceu em silêncio por anos, até ser resgatada por André Breton, em 1924, encantado pela obra ducassiana. Vários artistas ilustraram os volumes de *Les Chants de Maldoror* após a redescoberta da obra. Dentre tais publicações, destaca-se a ilustrada por Salvador Dalí (1846 - 1870), em 1934, grandiosamente retratada pelo artista.

Na América Latina, esta obra é recebida com fervor pelos artistas, dentre eles Pizarnik. *Les Chants* questiona os limites da violência humana, assim como em *A Condessa Sangrenta*, embora a obra de Lautréamont atinja um patamar direto e filosófico:

Eu, como os cães, sinto a necessidade do infinito...Não posso, não posso satisfazer essa necessidade! Sou filho do homem e da mulher, ao que me dizem. Isso me espanta...acreditava ser mais! De resto, que me importa de onde venho? Se dependesse da minha vontade, teria preferido ser antes o filho da fêmea do tubarão, cuja fome é amiga das tempestades, e do tigre, cuja crueldade é reconhecida: eu não seria tão mau.

(LAUTRÉAMONT, 2008, p. 82-3)

Isidore Ducasse, sob o pseudônimo de Lautréamont, ou o *outro de Montevideú*, nasceu no Uruguai, em 4 de abril de 1846. Aos 20 meses de idade sua mãe cometeu suicídio, episódio este que marcaria sua trajetória biográfica e artística. Em 1858, foi estudar na França, financiado pelo pai. Ao descobrir a vida boêmia do filho, cortou-lhe os benefícios financeiros e Ducasse enfrentou dificuldades. A biografia do escritor é escassa, não conheceu a fama e faleceu de maneira prematura. Sucumbiu aos 24 anos, em 24 de novembro de 1870, em seu atestado de óbito, a causa da morte consta “não há nenhuma informação”.

A breve trajetória biográfica de Ducasse poderia ser comentada em um parágrafo. Porém, o legado artístico deixado pelo poeta é vasto. Embora não seja o foco desta pesquisa, sua menção é honrosa, especialmente por se tratar de um dos poetas mais influentes do surrealismo. Pizarnik, simpatizante do movimento, o cita em seus diários e, certamente, absorveu a mensagem ducassiana e transcreveu isto na construção de sua Condessa.

2.4 A Condessa Sanguinária, de Valentine Penrose.

O papel de retomar a figura de Bathory foi exercida por Valentine Penrose na era moderna. Valentine Boué nasceu em Mont-de-Marsan, Lances, na França, em 1 de janeiro de 1898, foi uma escritora e artista plástica influenciada pelo movimento surrealista. Nascida em uma família de militares, logo em seus primeiros anos de vida mudou-se com a família para Paris. Em 1925, casou-se na Inglaterra com Roland Penrose (14 de outubro de 1900 - 23 de abril de 1984), artista, poeta e historiador, considerado o introdutor do surrealismo em Paris e na Inglaterra. Essa

relação rendeu a Valentine Penrose a expressiva motivação surrealista em suas obras; a escrita automática, a colagem e técnicas de pintura como as de Max Ernest e Wolfgang Paalen. Em 1936, Penrose decidiu se mudar para a Índia, atraída pelo esoterismo e hinduísmo. Divorciada do marido, mas, anos mais tarde o reencontra, manteve vínculos estreitos com Alice Rahon Paalen, então esposa de Wolfgang, e ambas decidiram morar em Ashram, um monastério indiano. Viveu no Oriente até 1939, quando regressou à Inglaterra, com a bagagem repleta de conhecimentos esotéricos, ocultistas, astrológicos e hinduístas. Vinculada à comunidade surrealista inglesa, produz obras inspiradas no universo esotérico, característica presente na escrita de *A Condessa Sanguinária*.

Em 1962, recopilou documentos biográficos de Erzsébeth Báthory. Embora a narrativa se caracterize pelo teor documental, Penrose produziu uma escrita cirúrgica, ressaltando a beleza subjetiva da nobre assassina, ponto este destacado em *A Condessa Sangrenta*, de Alejandra Pizarnik:

Excelente poeta, (seu primeiro livro contém um fervoroso prefácio de Paul Éluard), não separou seu dom poético de sua minuciosa erudição. Sem alterar os dados reais penosamente obtidos, refundiu-os em uma espécie de vasto e encantador poema em prosa.

A perversão sexual e a demência da condessa Báthory são tão evidentes que Valentine Penrose se desinteressa delas para se concentrar exclusivamente na beleza convulsiva da personagem.

(PIZARNIK, 2011, p. 7)

Embora tenha intenção de documentar a biografia de Báthory e suas supostas atrocidades, Penrose dissertou poeticamente as mazelas que circulavam em torno da bela e poderosa Condessa. Em seu castelo, no Cárpatos, Báthory não sentia o peso de seus caprichos; em busca da juventude e beleza, segundo a lenda, cometia assassinatos, no intuito de banhar-se em sangue. O leitor acompanha a trajetória da bela aristocrata e passeia pelos sentimentos sugeridos por Penrose. A escritora ilustra outras faces desconhecidas, ou pouco discutidas, de Báthory, tais como a materna e conjugal. Esotérica, Penrose mesclou a narrativa biográfica com simbolismos astrológicos, sugerindo uma atmosfera sombria e mágica.

Segundo Fernando Noy, amigo pessoal de Pizarnik, em entrevista concedida ao documentário *Libros que Matan: "La Condesa Sangrienta" de Alejandra Pizarnik*

(2014), de Silvia Hopenhayn, Pizarnik encontrou-se com *A Condessa Sanguinária* em Paris, num sebo. Encantou-lhe a narrativa e a figura histórica, o que a motivou a desenvolver sua própria Condessa. Os temas da loucura, poder, violência, melancolia e suicídio entusiasmou a escrita da poeta, e, foi Erzsébet Báthory quem protagonizou sua prosa mais longa, publicada em 1971. No ano seguinte, Pizarnik cometeu suicídio, ingerindo uma dose letal de soníferos.

2.5 La Condesa Sangrienta, de Alejandra Pizarnik

Em 1967, é publicado o ensaio poético *La Condesa Sangrienta*, uma narrativa biográfica de Báthory, escrita por Alejandra Pizarnik. Alejandra Pizarnik (Buenos Aires, 1936 - 1972) escreveu *La Condesa Sangrienta*, sua prosa mais longa, quando estava internada em um hospital psiquiátrico. A obra central desta investigação é composta por 12 breves capítulos poéticos, onde cenas de violências cometidas pela condessa são narradas. A edição em análise nesta investigação foi publicada em 2011, no Brasil, pela editora Tordesilhas, o volume é fiel ao publicado pela editora Libros del Zorro Rojo em Buenos Aires, 2009, e ambas as edições são ilustradas pelo artista argentino Santiago Caruso.

Todos os capítulos são acompanhados por epígrafes, o primeiro é inaugurado pelas palavras de J.-P Sartre “*O criminoso não faz a beleza; ele próprio é a autêntica beleza*”. Esta frase se tornou chave no ensaio de Pizarnik, na tentativa de definir o recorte feito da imagem da Condessa Erzsébet Báthory. A poeta argentina, no primeiro capítulo, estabelece ligação direta da obra com a de Valentine Penrose. Tece elogios e exalta a beleza extraída pela poeta francesa da polêmica figura de Báthory.

Os quatro capítulos seguintes “A virgem de ferro”, “Morte por água”, “A gaiola mortal” e “Torturas clássicas” narram, descritivamente e de modo impessoal, os métodos de tortura praticados pela aristocrata. O primeiro, “A virgem de ferro”, consiste na utilização de um autômato encomendado, sob forma de uma mulher nua e loura. Seu interior, repleto de aços afiados, oferecia, obrigatoriamente, um abraço

mortal à vítima, que desfalecia lentamente enquanto seu sangue escorria pelas brechas da engenhoca. O outro método de tortura narrado em “Morte por água”, Erzsébet, no inverno, levava sua vítima a uma estrada nevada. A criada, rodeada por tochas, buscava pelo calor das chamas, acesas intencionalmente, e afastadas da subordinada sob ordens da aristocrata. O leitor acompanha as variações dos métodos da condessa ao atingir o patamar moral e psicológico de suas vítimas.

Agora a moça está nua e de pé na neve. É de noite. É rodeada por um círculo de tochas sustentadas por impassíveis lacaios. Vertem a água sobre seu corpo e a água torna-se gelo. (A condessa contempla do interior da carruagem.) Há um leve gesto final da moça para se aproximar mais das tochas, de onde emana o único calor. Jogam mais água em cima dela e ela fica, para sempre de pé, erguida, morta.
(PIZARNIK, 2011, p. 13)

O método intitulado “A gaiola mortal” resume no aprisionamento da vítima em uma gaiola feita de espinhos. A moça é posta dentro da gaiola e Dorko, a fiel criada de Báthory, a espeta com uma longa vara para que se movimente em encontro aos espinhos e verta sangue em Báthory. Pizarnik realça as metamorfoses feitas no ambiente: *seu vestido branco agora é vermelho e onde houve uma moça há um cadáver* (Pizarnik, 2011, p. 15).

Com um pouco mais de fôlego, o capítulo “Torturas clássicas” recopila mais algumas torturas. Podemos afirmar que este é o capítulo mais violento e descritivo da obra. Aqui, o leitor toma conhecimento dos métodos alternativos da “Virgem de Ferro”, “Medo por água” e “Gaiola mortal”.

Uma vez maniatadas, as criadas as flagelavam até que a pele do corpo se dilacerasse e as moças se transformassem em *chagas tumefatas*; aplicavam-lhes os atijadores em brasa; cortavam-lhes os dedos com tesouras ou guilhotinas; espetavam suas chagas; praticavam-lhes incisões com navalhas (se a condessa se cansava de ouvir gritos, costuravam suas bocas; se alguma jovem se desvanecia rápido demais, ajudavam-na fazendo queimar entre suas pernas papel embebido em óleo)
(PIZARNIK, 2011, p. 17)

A condessa sentia prazer em ver o sofrimento alheio. Báthory, quando ficava com enxaqueca, mordida as vítimas até arrancar-lhes a carne, em um ato simbolicamente sexual, semelhante ao do vampiro, ao morder sua presa;

Durante suas crises eróticas, escapavam de seus lábios palavras procazes destinadas às supliciadas. Imprecações soezes e gritos de loba eram suas formas expressivas enquanto percorria, excitada, o tenebroso recinto. Mas

nada era mais espantoso do que sua risada. (Resumo: o castelo medieval; a sala de torturas; as ternas moças; as velhas e horrendas criadas; a bela alucinada rindo desde seu maldito êxtase provocado pelo sofrimento alheio.)

...suas últimas palavras, antes de se deslizar no desfalecimento conclusivo, eram: "mais, ainda mais, mais forte!"
(PIZARNIK, 2011, p.18)

Os seis últimos capítulos são biográficos. Após as apresentações das práticas da Condessa ao leitor, Pizarnik percorre, em "A força de um nome", pelos caminhos biográficos de Báthory. Seguindo a linhagem cruel dos Báthory, o tio Istvan, o primo Gábor e a tia Klara fora mencionados como exemplo de loucura, incestos, violência e libertinagem.

Pizarnik, em "Um marido guerreiro", escreve sobre a vida conjugal de Báthory, casada aos 15 anos com Ferencz Nadasdy. Conde Nadasdy, embora fosse um exímio estrategista na guerra, nas dependências do castelo era apenas o marido de Báthory, ignorava os boatos de suas atrocidades e, ironicamente, morria de amores pela belíssima mulher.

"Tudo é espelho" - as palavras de Octavio Paz introduzem o capítulo "O espelho da melancolia". No profundo capítulo, quase um sutil desabafo, Pizarnik reflete sobre a melancolia de sua personagem principal. Pela primeira vez na narrativa, a escritora utiliza a primeira pessoa do singular e, numa mescla de comentários e desabafos, reflete sobre o vazio que acomete aqueles que vivem de forma intensa. Em seu diário, organizado por Ana Becció, escreve, em 12 de março de 1965:

Ensayo sobre la condesa Báthory.
Diferencias entre las orgías de C.B y el *placer* - las orgías «comunes»: beber, cantar, hacer el amor-. El primero. Ante todo: su infinita, inenarrable tristeza (*voir* melancolía). Baudelaire, Bataille, Starobinski. La soledad.
La pura bestialidad. Se puede ser una bella condesa y a la vez una loba insaciable.

En verdad, la tendencia al mal es común a todos. En lo que respecta a mi imaginación, su única característica - no mía exclusivamente - es su desenfreno. Nunca nada la limitó. Falta de cuadros, de arquetipos, de ejemplaridad. De allí mi desinterés por la moral, por el qué dirán. Desde muy niña me retiré de cualquier clase social. No obedezco los principios morales de ninguna ni tampoco me alegra desacatarlos. Quiero decir: no tengo a quién escandalizar. Se trata de una larga herencia de solitarios y aislados. Mis padres apenas si participan de alguna clase. Creo que cuando iba a la escuela tenía límites. Pero no. Tampoco allí integraba ningún grupo

sino todos y ninguno.
(p. 715-6)

A identificação de Pizarnik com Báthory é latente; ambas tinham o apreço pelo “desenfreno”. E Pizarnik deixa claro quando escreve *“En lo que respecta a mi imaginación, su única característica - no mía exclusivamente - es su desenfreno.”*

Diante do espelho, Báthory se vê sem cores, como a música lenta que define a melancolia. Procura prazeres em torturas e sexo (ou ainda drogas, citado intencionalmente pela escritora). Na literatura, o espelho é campo fértil para interpretações. Cirurgicamente vamos tecer comentários sob um prisma dessa pluralidade; o reflexo. Rosset diz que o espelho informa o inverso de si, Báthory, deslumbrante e poderosa, ao olhar-se no espelho, vê apenas a melancolia. Pizarnik, ao utilizar o espelho, vê-se mesclada a este sentimento e, neste momento, ambas se encontram. A poeta argentina leva consigo o leitor a desmitificar a imagem cruel de Báthory e a revela humana, passível de fraquezas; *Porque ninguém tem mais sede de terra, de sangue e de sexualidade feroz do que estas criaturas que habitam os frios espelhos* (Pizarnik, 2011, p.33)

Os capítulos “Magia negra” e “Banhos de sangue” narram o ápice das práticas de Báthory. Ao conhecer Darvulia, emblemática figura ocultista, a Condessa aprimorou magicamente a busca pela juventude. Segundo a bruxa, a aristocrata alcançaria melhores resultados ao fazer assentos de banho com sangue. As lendas locais surgiram afirmando que Báthory se transformava em vampira, por isso, as moças assíduas do castelo sumiam misteriosamente. Até hoje não há confirmações se tais rumores foram estratégicas políticas e judiciais para fortalecer os boatos envolvendo a condessa e, assim, facilitar a tomada de suas terras. O fato é que a lenda perdurou; ao realizar uma rápida pesquisa no google sobre Erzsébet Báthory, saltam narrativas sobre o famoso “banho de sangue” da aristocrata, quase sempre ilustrada em uma banheira, bela e dotada com características vampirescas. A ligação com o ocultismo também floresceu, pois, segundo a História, estava sempre portando algum amuleto e fazia orações a outras divindades, embora, oficialmente, fosse adepta ao protestantismo. Com o misterioso sumiço de Darvulia, a nova feiticeira da aristocrata a convenceu de que o sangue camponês não surtia mais o efeito esperado e sugere o uso do “sangue azul”;

A feiticeira deduziu que essa ineficácia era causada pela utilização de sangue plebeu. Assegurou - ou augurou - que, trocando a tonalidade, empregando sangue azul em vez de vermelho, a velhice se afastaria corrida e envergonhada. Assim se iniciou a caça de filhas de gentis-homens. (PIZARNIK, 2011, p. 46)

Jovens aristocratas iam ao castelo a convite de Báthory e seduzidas pela promessa do ensino de costumes aristocráticos. Em troca, a Condessa só pedia a companhia das moças: *Duas semanas depois, das vinte e cinco “alunas” que correram para se aristocratizar, não restavam senão duas: uma morreu pouco depois, exangue; a outra conseguiu se suicidar.* (PIZARNIK, 2011, p. 46).

No capítulo “O castelo de csejthe” o leitor é convidado a adentrar o castelo de Báthory e conhecer os labirintos reais: *Amava o labirinto, que significa o lugar típico onde sentimos medo; o viscoso, o inseguro espaço da desproteção e do extraviar-se.* (Pizarnik, 2011, p.49). E era nesse ambiente escuro que Erzsébet gostava de executar suas ações. Fazia todos os seus afazeres domésticos, preocupava-se com seus filhos - embora Pizarnik não tenha mencionado a vida dos filhos da Condessa, Penrose descreve os eventos e a participação apaixonada de mãe em todos. Em seu refúgio, era acompanhada apenas por suas fiéis criadas:

Quanto a seus dias, a belíssima condessa não se separava de suas duas velhas criadas, duas fugitivas de alguma obra de Goya: as sujas, malcheirosas, incrivelmente feias e perversas Dorko e Jó Ilona. (PIZARNIK, 2011, p. 50)

“Medidas severas” encerra a obra de Pizarnik e narra o final da trajetória de Báthory. Embora os rumores sobre as atrocidades da Condessa tenham percorrido por todo o reino, nenhuma medida foi tomada até por volta de 1610. Biograficamente, não há provas suficientes para afirmar a autoria da protagonista em todas as práticas atribuídas à sua persona. A nobre só foi investigada após as cobranças das dívidas de seu esposo assumirem caráter judicial e despertar o interesse de outros reis em tomar suas terras. A Condessa foi condenada pelos seus crimes após os oficiais entrarem no castelo e traços de assassinatos cometidos supostamente pela aristocrata e seus criados serem descobertos.

A condessa, sem negar as acusações de Thurzo, declarou que *tudo aquilo era seu direito de mulher nobre e de alta estirpe.* Ao que o palaciano respondeu: *...eu te condeno à prisão perpétua dentro de teu castelo.* (PIZARNIK, 2011, p.54)

A condessa, segundo documentos, até a sua morte não entendeu o motivo de sua prisão. Báthory, segundo a narrativa de Pizarnik, almejava a juventude eterna, não mediu esforços para alcançar e usou de sua liberdade para realizar práticas consideradas cruéis. A prisão e a perda da liberdade não abalou o emocional da nobre e não despertou, segundo relatos documentais, sentimentos atribuídos ao humano.

Ela não sentiu medo, nunca tremeu. Então, nenhuma compaixão nem emoção nem admiração por ela. Só perplexidade no excesso de horror, uma fascinação por um vestido branco que se torna vermelho, pela ideia de um absoluto dilaceramento, pela evocação de um silêncio constelado de gritos onde tudo é a imagem de uma beleza inaceitável
(PIZARNIK, 2011, p. 56)

No dia de sua morte, haviam duas testemunhas. Penrose escreve:

Ela morreu no dia 21 de agosto de 1614. Morreu no final de agosto, quando Mercúrio, passando a ser o senhor do céu, o torna nefasto àqueles a quem ele envenenou o espírito. Ninguém estava lá. Houve dois testemunhos de sua morte: um no diário em latim do secretário de Thurzó, esse mesmo Zavodsky Gyoorgy que havia consignado a prisão:

“Este dia 21 de agosto de 1614.

Erzsebet Bathory, esposa do Magnífico Senhor Conde Francisci Nádasdy, que permaneceu viúva, após quatro anos de detenção numa cela do seu castelo de Csejthe, condenada à prisão perpétua, compareceu diante do Juiz supremo. Ela morreu ao anoitecer, abandonada por todos.”

E Krapinai Istvhn, por seu lado:

“Elisabeth Bathory, esposa do ilustre senhor Francisco de Nadasdy, magistrado do rei e grande oficial de cavalaria, que permaneceu viúva, e infame e homicida, morreu na prisão em Csejthe. Morta repentinamente, sem cruz e sem luz, em 21 de agosto de 1614, à noite.”

Um tempo estava ruim naquele dia. Um forte vento furioso; parecia que as feiticeiras estavam mortas.

(PENROSE, 1992, p. 198)

2.5.1 Alejandra Pizarnik - A filha do Vento

Alejandra Pizarnik, filha de imigrantes judeus da Europa oriental, nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 1936. A influência surrealista em sua obra é, de longe, o ápice em sua narrativa. Tornou-se notória por sua poesia, marcada pelo pessimismo, saudade, infância, depressão, suicídio e a afeição pela morte, garantindo-lhe a fama de poeta maldita.

A narrativa biográfica de Pizarnik é cercada por traumas e problemas psicológicos relacionados ao corpo. Desde criança, sofria constantes comparações à irmã mais velha Myriam, considerada, pela própria artista, como mais bela e próxima do ideal materno. Tais comparações lhe renderam transtornos em sua autoestima. Na adolescência, Pizarnik se isolou devido à acne e peso, considerado inadequado defronte ao padrão estabelecido socialmente. Seus problemas com o corpo desenvolveu a compulsão por anfetaminas, rendendo, à sua casa, a alcunha de *La Farmacia*. Notada por sua inteligência, o isolamento marcou a passagem escolar de Pizarnik. Em 1954, ingressou na Faculdade de Filosofia e Letras pela Universidade de Buenos Aires, mas abandonou logo em seguida, pois, alegava não ter paciência suficiente com os dogmas acadêmicos. A literatura trouxe-lhe refúgio e dedicou seu tempo plenamente ao ofício, sob influência de Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, dentre tantas outras autoridades literárias, além do movimento surrealista.

Entre 1960 e 1964, morou em Paris, onde viveu intensamente os seus mais profundos sentimentos. A cidade foi seu refúgio literário e emocional, trabalhou como leitora e tradutora, e um dos seus ofícios mais expressivos foi a tradução da obra de Isidore Ducasse, de quem absorveu influência em seu lirismo. Por intermédio de Octavio Paz, que trabalhou na Embaixada do México na França, colaborou para a revista *Cuadernos*. Nesse período estreitou laços com Julio Cortázar, Octavio Paz e André Pieyre de Mandiargues.

Publicou seu primeiro romance aos dezenove anos - *Las tierra más ajena*. Suas obras posteriores foram *La última inocencia* (1956), *Las aventuras perdidas* (1958), *Árbol de Diana* (1962), *Los trabajos y las noches* (1965), *Extracción de la*

piedra de la locura (1968) e *El infierno musical* (1971). Em 1966, *La condesa sangrienta* foi publicado (Buenos Aires, 1966, em periódico, e 1971, em volume avulso), uma narrativa que conta a vida de Bathory e suas atrocidades.

2.6 Erzsébet Báthory - A Condessa da Hungria

Erzsébeth Báthory foi uma condessa nascida onde hoje situa-se a República Eslovaca. Em *A Enciclopédia do Vampiro* (2008), de J. Gordon Melo, o autor defende que a localização é erroneamente atribuída a Hungria;

Embora citada frequentemente como húngara, devido em grande parte ao deslocamento de fronteiras com o Império Húngaro, ela era na realidade mais intimamente associada com o que é hoje a República Eslovaca. A maior parte de sua vida adulta foi passada no Castelo Cachtice, perto da cidade de Vishine, a nordeste do que é hoje a Bratislava, onde a Áustria, a Hungria e a Eslováquia se juntam. (O castelo foi citado erroneamente por **Raymond T. McNally**⁶ como situado na Transilvânia.)
(MELTON, 2008, p. 27)

Segundo a lenda envolvendo Báthory, seu envolvimento com o Ocultismo e práticas de imersão em sangue em busca da juventude, renderam-lhe a fama de vampira e bruxa ao longo dos séculos. Originalmente, a condessa acreditava que bálsamos de sangue devolver-lhe-ia a juventude, característica semelhante a do vampiro, que utiliza o sangue dos vivos para sobreviver. Pizarnik, ao traduzir literariamente Erzsébeth Báthory, confere erotismo e poesia às perversidades praticadas pela personagem.

A figura bathoryana é fértil aos escritores para a composição de seus enredos e personagens. Essa inspiração se deve à sua biografia, segundo relatos históricos, marcada pela violência, prazeres estrambólicos e constante busca pela beleza permanente. O último traço lhe rendeu o título de “Condessa Sanguinária” e/ou, após a publicação de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, “A Condessa Drácula”, em virtude dos gostos peculiares e a fama similar ao vampiro de Stoker. Historicamente Báthory também sofreu com as guerras territoriais turcas, como Vlad Tepes III, viu seu castelo ser invadido e suas irmãs violentadas, casou cedo e tornou-se conhecida especialmente pelo apreço aos prazeres peculiares. Os Báthory são

⁶ Grifo do autor.

lembrados pelo poder, violência e riqueza; em 1571, seu primo, Stephen Báthory, tornou-se príncipe da Transilvânia e, anos mais tarde, conquistou o trono da Polônia. Segundo Melton, foi um dos políticos mais competentes de sua época, embora os planos em unificar a Europa fossem frustrados em decorrência dos combates para impedir Ivan, o Terrível, de invadir os territórios húngaros.

Aos 14 anos, em maio de 1575, Erzsébeth Báthory casou-se com Conde Ferenc Nádasdy, o Cavaleiro Negro da Hungria. Antes de selar o matrimônio, em 1574, a Condessa teve um caso extraconjugal, o que lhe rendeu uma gravidez; durante o tempo visível de gestação, a adolescente foi escondida dos olhares curiosos. Documentos não oficiais afirmam que a criança chamava Anastasia e foi dada a um casal de camponeses, pagos para fugirem da região, na intenção de ocultar a criança e evitar escândalos. Após o casamento, a mudança de Báthory para o Castelo Sarvar, da família Nádasdy, e os longos períodos em que o comandante passava fora de casa, a nobre desenvolveu hábitos violentos. Segundo a História, Bathory costumava torturar seus servos, especialmente jovens mulheres, sob o argumento de impor disciplina. As vítimas eram expostas às dores fragmentadas, as práticas mais comuns eram a inserção de alfinetes embaixo das unhas de suas vítimas, arrancar com os dentes pedaços da pele, abrir a mandíbula, num acesso de raiva, até rasgar a pele, dentre tantas outras práticas bizarras.

Nadasdy passava a maior parte do tempo em batalhas, mas, quando em casa, partilhava dos momentos de tortura com sua esposa. Foi com ele que Báthory adquiriu uma variação de sua atividade cruel; no inverno, a Condessa expunha a vítima à neve, jogando-lhe um balde de água fria e, dentro da carruagem, assistia o lento perecer da vassala. O famoso maquinário “donzela de ferro” foi bastante utilizado pela assassina; o método consistia em aprisionar a vítima no dispositivo repleto de espinhos que penetravam pontos vitais ocasionando uma morte lenta. Seguindo as sugestões de seu marido, no verão, a prática era semelhante: a nobre ordenava jogar mel em todo o corpo da vítima e deixava-a sucumbir às picadas de mosquitos. Tais práticas eram comuns entre os aristocratas em relação aos seus empregados, mas as de Báthory, certamente, excederam os limites:

Num período em que o comportamento cruel e arbitrário dos que mantinham o poder para com os criados era coisa comum, o nível de crueldade de

Elizabeth era notório. Ela não apenas punia os que infringiam seus regulamentos, como também encontrava desculpas para infligir punições e se deleitava na tortura e na morte de suas vítimas muito além do que seus contemporâneos poderiam aceitar.

[...]

O marido de Elizabeth juntava-se a ela nesse tipo de comportamento sádico e até ensinou-lhe algumas modalidades de punição. Mostrou-lhe, por exemplo, uma variação desses exercícios de congelamento para o verão: despia uma mulher e cobria de mel, deixando-a à mercê dos insetos.

(MELTON, 2008, p. 28)

Quando se tornou viúva, em 1604, Bathory iniciou relações com mulheres mais velhas e simpatizantes de suas atrocidades. Mudou-se para Viena após enterrar o cônjuge e lá conheceu Anna Darvulia, uma de suas notórias cúmplices. O envolvimento da nobre com as Artes Ocultas também floresceu neste período; Darvulia, considerada uma sábia ocultista e amante de Báthory, incentivou a condessa a enveredar pelos caminhos obscuros da magia. Boatos de vínculos da aristocrata com práticas de magia negra percorreram por toda a região e reforçou a fama de violência na Corte. Após a morte de sua companheira (por volta de 1609), outra figura se destacou pela relação com Bathory, Erzsi Majorova, viúva de um fazendeiro local;

Parece que o criado de Elizabeth, Thorko, iniciou-a nas ciências ocultas. Numa carta ao marido, a condessa escreveu: “Thorko ensinou-me uma linda novidade. Pegue uma galinha preta e espanque-a até matá-la com uma bengala branca. guarde o sangue e besunte um pouco dele em seu inimigo. Se não tiver oportunidade de besuntar o corpo dele, consiga uma de suas roupas e passa sangue nela”.

(MCNALLY & FLORESCU, 1972, p. 134)

Nesta mesma época, os boatos envolvendo Báthory tomaram força e a população propagava tais boatos pela região. Um dos episódios conhecidos, que marcou o possível início da lenda vampiresca associada à Condessa, é contado quando uma de suas vassalvas, ao escovar seus cabelos, cometeu um deslize que provocou dor em sua senhora. Furiosa, a Condessa a agrediu e, ao sentir o sangue em suas mãos, acreditou no poder do rejuvenescimento;

Diz-se que certo dia a condessa, envelhecendo, estava sendo penteada por uma jovem criada, quando a menina puxou seus cabelos acidentalmente. Elizabeth virou-se para ela e a espancou. O sangue espirrou e algumas gotas ficaram na mão de Elizabeth. Ao esfregar o sangue nas mãos, estas pareciam tomar as formas joviais da moça. Foi a partir desse incidente que Elizabeth desenvolveu sua reputação de desejar o sangue de jovens virgens.

(MELTON, 2008, p. 29)

A partir de então, adotou a técnica de embalsamento. Conta-se que suas vítimas eram posicionadas acima de seu corpo, espetavam-as e o sangue escorria até a pele de Báthory. Esse método, acreditava a aristocrata, garantiria melhores resultados ao desejo de juventude. As vítimas, camponesas, não possuíam existência notória, por isso, as atrocidades eram ocultadas da Justiça. No entanto, Báthory passou a acreditar que o sangue camponês não surtia mais o efeito esperado e, incentivada por Majorova, seduzia e assassinava mulheres da nobreza, tornando-as novo alvo. O sangue real, de acordo com a crença de Majorova, detinha maior poder de beleza e juventude. Para justificar as mortes, a condessa alegava suicídio das vítimas. Porém, após constantes “suicídios”, os olhos das autoridades passaram a repousar cautelosamente em torno do Castelo, cuidado este fortalecido após interesses políticos e territoriais. Além das duas cúmplices já citadas, a aristocrata contava com o apoio de Janos, um servo apelidado de Ficzko, responsável por ocultar os cadáveres e garantir o funcionamento dos instrumentos de tortura, Helena Jo, a ama dos seus filhos, Dorothea Szentos (também chamada de Dorka), governanta do castelo, e Katarina Beneczky, uma lavadeira.

Após as investigações realizadas no Castelo real, as práticas de Bathory foram descobertas - suas terras estavam em xeque devido às dívidas herdadas por seu marido ao rei Matias II. Iniciadas as análises acerca dos crimes de Bathory e a inspeção no Castelo, no verão de 1610, encontraram um livro com cerca de 650 nomes de vítimas escritos, supostamente, a punho pela própria condessa. Avante as investigações, ossadas foram desenterradas e, diante disso, Bathory foi presa em 26 de dezembro de 1610 e julgada em janeiro de 1611, sob a apresentação das anotações comprometedoras;

Elizabeth foi julgada alguns dias depois. O julgamento foi conduzido pelo Conde Thurzo, como agente do rei. Conforme registro, o julgamento (acertadamente caracterizado como uma farsa pelo biógrafo de Bathory, Raymond T. McNally) foi iniciado não apenas para se obter uma condenação, mas também para confiscar suas terras. Uma semana após o primeiro julgamento, foi realizada uma segunda sessão, em 7 de janeiro de 1611. Neste, uma agenda encontrada nos aposentos de Elizabeth foi apresentada como prova. Continha os nomes das 650 vítimas, todos registrados com a letra de Elizabeth. Seus cúmplices foram condenados à morte, sendo a forma de execução determinada por seus papéis nas torturas. Elizabeth foi condenada à prisão perpétua, em solitária. Foi colocada num aposento do castelo de Cachitice, sem portas ou janelas -

apenas uma pequena abertura para a passagem de ar e de alimentos. Lá permanecendo pelos três anos seguintes até sua morte em 21 de agosto de 1614. Foi sepultada nas terras de Bathory, em Ecsed.
(MELTON, 2008, p. 28)

Mesmo condenada e vivendo reclusa, a imagem da Condessa ainda era atrativa. Segundo o relato documentado do empregado que servia a comida através da pequena abertura na cela, Bathory detinha a beleza de outrora e exalava sedução, apesar da, considerada na época, avançada idade. A nobre morreu aos 54 anos e sua biografia foi ocultada por mais de cem anos da História;

Após a sua morte, os registros de seus julgamentos foram lacrados, porque a revelação de suas atividades constituiriam um escândalo para a comunidade húngara reinante. O rei húngaro Matias II proibiu que se mencionasse seu nome nos círculos sociais. Não foi senão cem anos mais tarde que um padre jesuíta, Laszlo Turoczy, localizou alguns documentos originais do julgamento e recolheu histórias que circulavam entre os habitantes de Cachtice, onde ficava o castelo de Elizabeth. Turoczy incluiu um relato de sua vida no livro que escreveu sobre a história da Hungria. Seu livro sugeria, a princípio, a possibilidade de Elizabeth ter-se banhado em sangue. Publicado durante o ano de 1720, o livro surgiu durante uma onda de vampirismo na Europa oriental que excitava o interesse do continente. Escritores posteriores retomariam a história, “ornamentando” alguns detalhes.
(MELTON, 2008, p. 29)

Embora tenha sido julgada e condenada por seus crimes, até hoje não há provas concretas acerca da autoria de Báthory ao famoso mau comportamento. Sabe-se que havia iniciativa política nestas investigações, iniciadas pelo interesse em tomar suas terras, justificadas pela dívida do seu falecido marido. Os documentos do julgamentos foram lacrados e guardados, a fim de evitar, ironicamente, escândalos envolvendo o nome dos Báthory. O julgamento dos criados veio à público, no entanto, devemos cautelosamente considerar tais respostas, afinal, sabe-se que os métodos de tortura são duvidosos na revelação de criminosos (sendo eles autores ou não - lembremos da caça às bruxas, das ditaduras, especialmente a brasileira, dentre tantos outros eventos escrupulosos).

Autora ou não de tais crimes, o fato é que Erzsébet Báthory passou pelo menos cem anos esquecida, quando, em 1720, um padre jesuíta chamado Laszlo Turoczy escreveu um livro comentando a história da Hungria e localizou alguns documentos do julgamento de Báthory, além de reunir as histórias contadas pela

população local de Cachtice. E foram estas informações publicadas pelo religioso que fomentou a imaginação dos artistas:

Elizabeth não tinha sido acusada de ser uma vampira tradicional sugadora de sangue, embora suas tentativas de usar o sangue para se rejuvenescer certamente a classificariam como uma vampira, por metáfora. Como uma personagem pouco conhecida anteriormente, ela foi redescoberta quando o interesse pelos vampiros cresceu assustadoramente nos anos 70; desde então, tem sido repetidamente associada ao vampirismo na cultura popular. O notório interesse por Elizabeth se tornou evidente com a publicação de uma série de livros no início dos anos 70, a começar pelo livro *Erzsebet Bathory, La Comtesse Sanglante*, de Valentine Penrose, um volume francês de 1962 cuja tradução para o inglês, *The Bloody Countess*, foi publicado em 1970.

(MELTON, 2008, p. 30)

Após a publicação de *A Condessa Sanguinária*, de Valentine Penrose, Báthory fez par com Lilith e se tornou uma das maiores vampiras femininas da modernidade. As histórias cruéis de seus supostos crimes foram temas centrais de várias manifestações artísticas sob diversos prismas. Um dos mais recentes filmes, produzido em 2008 e dirigido por Juraj Jakubisko, *A Condessa de Sangue*, propõe uma visão menos aterrorizante da aristocrata. Embora tenha alguns deslizes históricos, o película instiga o espectador a analisar as outras faces de Báthory, descentralizando o semblante assassino perpetuado ao longo dos anos.

CAPÍTULO III - A iconografia vampiresca em *A Condessa Sangrenta*

3.1 Santiago Caruso

Em 2008, Santiago Caruso (Quilmes, Argentina - 1982), recebeu um convite da Libros del Zorro Rojo para ilustrar o ensaio *A Condessa Sangrenta*, de Alejandra Pizarnik. O artista, embora já tivesse lido alguns poemas da escritora, não conhecia profundamente o lirismo inerente à sua compatriota. Representar uma Condessa tão conhecida pela violência e assassinatos tornou-se um desafio ao pintor. Como simbolizar uma mulher tão imponente quanto Erzsébeth Báthory? Estas inquietações serviram de estímulos para que Caruso refletisse acerca dos temas envolvidos na história da Condessa.

Santiago Caruso, simpatizante dos movimentos surrealista e simbolista do século 19, é formado pela Escola de Belas Artes Carlos Morel e trabalha profissionalmente desde 2001. Entre 2005 e 2011 colaborou para a revista *Caras y Caretas*, onde ilustrou capas editoriais. Amante das artes e literatura, sua arte está intrinsecamente ligada ao obscuro, a fantasia, ao surreal e a noite. Na literatura, Caruso é leitor ávido de Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe, de onde busca constante inspiração lírica e, simbolicamente, iconográfica para suas obras. Sua técnica mais utilizada é a tinta e scratch, método que lhe permite melhores possibilidades para explorar a escuridão no plano de fundo e criação de formas inerentes ao seu estilo. Santiago Caruso, em entrevista gentilmente concedida para a construção desta pesquisa, afirma que, embora elementos místicos sejam presentes em suas pinturas, nasceu em uma família católica. O misticismo advém, como em algumas referências para a representação de Báthory, da alquimia ou de ilustrações sacras presentes em textos do século 15 da Biblioteca Apostólica Vaticana. Suas referências clássicas, então, advém da iconografia inerente às Igrejas, especialmente as católicas, cujas pinturas são baseadas na Arte Clássica.

Aos 36 anos, já possui vasto currículo, ilustrou obras como *Jane Eyre* (Charlotte Brontë, Folio Society); *El Horror de Dunwich* (H.P. Lovecraft. Libros del

Zorro Rojo), *La Condesa Sangrienta* (Alejandra Pizarnik, Libros del Zorro Rojo) e *El Monje y la Hija del Verdugo* (Ambrose Bierce, Libros del Zorro Rojo); *Senhorita Christina* (Mircea Eliade, Tordesilhas); *Historias de Vampiros* (Longseller), além de produzir conteúdo visual para diversas bandas da América e Europa. Suas principais influências nas artes plásticas são René Magritte, Max Klinger, William Blake, Goya, Alberto Breccia e Carlos Nine, artistas considerados referência direta do genial pintor na composição de suas obras.

Quando estava em processo artístico de finalização da obra *El Horror de Dunwich*, recebeu o convite da editora Libros del Zorro Rojo para ilustrar o ensaio de Alejandra Pizarnik. Durante o ano de 2008 e início de 2009 trabalhou intensamente na concepção de arte para a obra, encarou os desafios de representar a figura forte de Erzsébeth Báthory através do lirismo de Alejandra Pizarnik e nos mostrou a força e a beleza de sua pintura.

3.2 Processo de Criação por Santiago Caruso para *A Condessa Sangrenta*

O processo de criação de Santiago Caruso para *A Condessa Sangrenta*, inicia em 2008, quando o artista recebe o convite da editora Libros del zorro rojo. No primeiro momento, segundo entrevista concedida, Caruso sentiu-se desafiado em *como* retratar uma figura tão cheia de poder. O artista construiu, despretensiosamente, uma terceira Báthory; tão rica e dotada de personalidade quanto as anteriores de Penrose e Pizarnik. Ao dar vida iconograficamente à Condessa, percebemos as referências tanto ao vulto histórico quanto a personagem de Penrose, reencarnada por Pizarnik em seu ensaio.

Em suas pesquisas Caruso encontrou uma película de classe B intitulada *El retorno del hombre lobo* (1981), dirigido por Paul Naschy, onde a atriz Julia Saly encarna Erzsébet Báthory, e, ali, encontrava-se o esboço corporal para a Condessa carusiana. Os olhos grandes, o formato de rosto e boca são características perceptíveis ao comparar a atriz com a personagem representada para o ensaio de Pizarnik. A biografia da Condessa despertou no artista plástico a reflexão acerca dos

limites do poder político, a loucura, a tortura e a autoridade exercida sob outros corpos para alcançar a juventude desejada pela aristocrata.

Brilhantemente extraiu, assim como Valentine Penrose e Alejandra Pizarnik, a autêntica beleza da suposta criminosa, parafraseando a epígrafe do capítulo de abertura do ensaio. As concepções produzidas para *A condessa Sangrenta* obedecem à riqueza de detalhes e referências, sejam elas literárias ou históricas. Sua pluralidade permite o desenvolvimento de diversas interpretações inseridas no contexto que lhe cabe. O leitor destas palavras é convidado a passear por estes caminhos entre tintas e, além de apreciar as imagens, refletir sobre os temas levantados pela história de uma das Condessas mais famosas do mundo, cirurgicamente escolhida por Alejandra Pizarnik e representada por Santiago Caruso.

3.3 A Condessa Sangrenta - Análise da iconografia vampiresca

A iconografia, segundo Panofsky, *é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma* (1991, p. 47). As considerações do estudioso servirão de suporte para a análise e interpretação das pinturas pertencentes ao ensaio de Pizarnik. Para melhor compreensão da iconografia, Panofsky distingue três níveis de significado: *Tema primário ou natural* que consiste na enumeração e descrição dos elementos pré-iconográficos em uma obra de arte, *tema secundário ou convencional* estabelecido pelas ligações dos motivos artísticos e as composições aos assuntos e conceitos. As alegorias, neste nível, são identificadas pelo estudioso, e o *significado intrínseco ou conteúdo* que, resumidamente, observa os métodos de composição levando em consideração o período, a nação, classe social e a crença religiosa ou filosófica em qual a obra de arte está inserida.

As orientações acima norteiam as análises desenvolvidas nesta pesquisa. A descrição da obra é importante para que possamos atingir o nível interpretativo, ou iconológico, almejado:

Iconologia, portanto, é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise. E assim como a exata identificação dos motivos é o requisito básico de uma correta análise iconográfica, também a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica.
(PANOFSKY, 1991, p. 54)

Portanto, a análise das obras de Caruso, além do suporte teórico, pauta-se no texto de Pizarnik, pois é oportuno lembrarmos que as pinturas nasceram do texto escrito. As edições utilizadas nesta pesquisa, tanto a argentina quanto a brasileira, foram impressas em papel couche fosco cento e cinquenta gramas que garantiram a qualidade do volume. A edição, podemos afirmar, trata-se de uma obra artística pelo cuidado disposto à publicação. O volume foi impresso em capa dura, embora a ilustração da capa frontal brasileira seja diferente da argentina.

A ilustração que abre a edição ornada por Santiago Caruso, é a própria condessa, pintada numa moldura oval (figura 1). A aristocrata está virada para a direita, vestida em branco, somente os lábios e a corda que envolve o papel o qual segura, em vermelho. Possui vestimentas nobres e finas, com jóias preciosas e cabelos presos. O fundo é vermelho, os detalhes da moldura são em arabescos e, acima, o brasão da família Báthory representado por três garras de um lobo ao centro e um dragão em volta.

A seguir, a outra face da senhora; como um espelho (figura 2). Na mesma moldura oval, os anteriores arabescos, acima, dão lugar a dois dragões vermelhos que cospem fogo, um em cada extremidade. Abaixo, observamos duas luas, a esquerda, a lua nova, concomitantemente forma o símbolo de Vênus, representação do feminino e agente passivo. À direita, a lua minguante que também completa a representação de Marte, ou o símbolo masculino. Ao centro, a figura metade humana e animal possui vestimenta, avermelhada e ornada por uma serpente em seu braço direito, ícone do pecado e sabedoria proibida. Na única mão visível, ossada, porta uma pequena faca ensanguentada sugestiva ao recente uso. O crânio de hiena, segundo Caruso, caracteriza a loucura. O animal é reconhecido pelo som semelhante a de uma risada frenética, além de ser predador carnívoro. Os dentes ensanguentados sugerem um recém ataque, assim como a faca representada. As imagens introdutórias ambientam o leitor ao baile mortal organizado pela Condessa

nas próximas páginas. Em uma rápida pesquisa pelo Google, percebemos a predominância do sangue e da cor vermelha em representações da Condessa Báthory. Tal característica denota o instinto supostamente criminoso, nas ilustrações de Caruso quase predatórios, inerentes à aristocrata. No que tange às duas figuras, observamos, também, a predominância da cor rubra. Devemos, porém, lembrar do estilo obscuro que o artista carrega, afinal, Caruso foi cirurgicamente escolhido para ilustrar o volume.

Evidenciando traços de melancolia e fragilidade, Santiago Caruso realça o vazio da bela mulher ornada por elegantes vestimentas (figura 3); através do buraco na pele craquelada, como a de uma porcelana, sai uma aranha. No topo da cabeça, uma tiara evidencia a fase da lua, símbolo feminino, ligado à noite e a bruxaria. De acordo com as lendas já mencionadas nesta pesquisa envolvendo a aristocrata, Báthory, supostamente, praticou magia em busca da juventude e vida eterna, tal como o vampiro, sob práticas distintas. A imagem acompanha o capítulo de abertura e Pizarnik evidencia a beleza da condessa de Valentine Penrose, a dama violenta, poeticamente traduzida, e apresenta a sua, silenciosa e maléfica;

Não é fácil mostrar esse tipo de beleza. Valentine Penrose, no entanto, conseguiu, pois joga admiravelmente com os valores estéticos desta tenebrosa história. Inscreve o *reino subterrâneo* de Erzsébet Bathory na sala de tortura de seu castelo medieval; ali, a sinistra formosura das criaturas noturnas se resume em uma figura silenciosa de palidez legendária, de olhos dementes, de cabelos da cor suntuosa dos corvos.

Um conhecido filósofo inclui os gritos na categoria do silêncio. Gritos, arquejos, imprecações, formam uma “substância silenciosa”. A deste subsolo é maléfica. Sentada em seu trono, a condessa vê torturar e ouve gritar.

[...]

Esta sombria cerimônia tem uma só espectadora silenciosa.

(Pizarnik, 2011, p. 8)



Figura 1: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
Pintura e scratch em cartolina
36 cm x 26 cm
2008



Figura 2: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
Pintura e scratch em cartolina
36 cm x 26 cm
2008



Figura 3: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008



Figura 4 - Santiago Caruso
Sketchbook
2008



Figura 5: Santiago Caruso
Sketchbook
2008

A mensagem da Condessa de Pizarnik é transmitida através do silêncio. O silêncio incômodo acompanhado de gritos e torturas. A escritora argentina convida o leitor, junto com a Condessa, a ser o espectador desta *sombria cerimônia*. Ainda, Pizarnik, estrategicamente, extrai o silêncio do reino subterrâneo citado por Penrose e transforma a sua, plenamente, em uma Condessa silenciosa.

As imagens seguintes (figura 6 e 7) compõem o mesmo cenário: A virgem de ferro. Esta réplica foi encomendada por Báthory para aperfeiçoar seus métodos de tortura. Trata-se de um autômato de feições femininas enfeitada por jóias, cabelos loiros, nua e dona de um “abraço mortal”. Pizarnik descreve:

Para que a “Virgem” entre em ação, é preciso tocar algumas pedras preciosas de seu colar. Responde imediatamente com terríveis sons mecânicos e muito lentamente ergue os brancos braços para que se fechem em perfeito abraço sobre o que esteja próximo dela - neste caso uma moça. O autômato a abraça e já ninguém poderá soltar o corpo vivo do corpo de ferro, ambos iguais em beleza. De repente, os seios maquiados da dama de ferro se abrem e aparecem cinco punhais que atravessam sua vivente companheira de longos cabelos soltos como os seus. Já consumado o sacrifício, toca-se outra pedra do colar: os braços caem, o sorriso se fecha assim como os olhos, e a assassina volta a ser a “Virgem” imóvel em seu féretro.
(PIZARNIK, 2011, p.11)

A figura 6 mostra uma moça sendo devorada pelo autômato semelhante ao da página seguinte. O manto metálico é mesclado às feições humanas e femininas, sabemos que trata-se da própria condessa, pois porta o pingente do brasão dos Báthory e é o mesmo colar que aciona o abraço mortal, desta vez, feito por mãos humanas. O manto se abre e mostra os punhais, aqui, espinhos, consumindo a carne do sacrifício, e Báthory encarna, perfeitamente, a personificação do autômato. Toma para si a morte, em silêncio e contemplação. A escrita do texto é direta, assim como as torturas executadas pela aristocrata. O leitor, nos primeiros capítulos, é espectador das práticas perpetuadas pela História executadas, supostamente, por Báthory.

A seguir (figura 7) é o autômato sob outro ângulo. Há duas leituras concomitantes e complementares. Na primeira leitura, há a sugestão de construções góticas, com duas torres em destaque e o autômato no meio, com sorriso enigmático, possui um manto metálico com detalhes que lembram espinhos e de

cuja abertura escorre sangue vivo. Num segundo momento, afastando-se, o observador da imagem vê uma mulher de pernas abertas, os seios acima e a vagina ao centro, de onde o sangue escorre. A construção lembra a personificação do castelo de Báthory composto por figuras femininas e luxuosas. Das entranhas das vítimas, sugeridas pela segunda leitura, escorre o vermelho do sangue fruto dos constantes assassinatos. Esta imagem compõe a capa frontal da edição brasileira de *A Condessa Sangrenta*.

Apenas três personagens protagonizam a ilustração a seguir (figura 8); a condessa, a vítima e uma criada. A figura faz referência direta ainda ao capítulo “A Gaiola Mortal”. Neste, Pizarnik descreve o processo de tortura a qual a vítima é posta em uma gaiola repleta de aços afiados, ao alto, enquanto Dorko, a criada, ao fundo, atíça a jovem, que, ao se mexer, involuntariamente verte sangue para a predadora. A aristocrata aparece sobrepujante, de perfil, dona de longos cabelos que lembram um véu branco, sentada, à espera do sacrifício.

Santiago Caruso realça os processos alquímicos na composição desta pintura relembrando a busca dos alquimistas pela vida eterna. Pizarnik menciona duas metamorfoses: *Houve duas metamorfoses: seu vestido branco agora é vermelho e onde houve uma moça há um cadáver.* (Pizarnik, 2011, p.15). O branco da Condessa, como uma tela à espera de tintas e formas, espera a vida e o sangue; a fonte da vida, por sua vez, toma, indesejavelmente, o branco - a morte. A mesma metamorfose é compartilhada tanto por Báthory quanto pelo vampiro. O sangue oferece, a ambos, juventude e beleza, mas, acima disso, é fonte de sobrevivência. Coerentemente é empregado o princípio alquímico da troca equivalente;

Dorkó, segurando um ferro pontiagudo ou um atíçador em brasa, começava a espetar a prisioneira, semelhante a um grande pássaro branco e bege que, em seus movimentos de recuo, ia se chocar violentamente contra as pontas da gaiola. A cada golpe engrossavam os riachos de sangue que caíam sobre a outra mulher, branca, sentada impassível, olhando o vazio, quase inconsciente.
(PENROSE, 1992, p. 110)



Figura 6: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008



Figura 7: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008



Figura 8: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008

Em um trono alto, remetendo a uma estrutura humana, há uma loba (figura 9). Esta, olha para frente, voraz. Parece contemplar o pêndulo que ora lembra uma guilhotina, ora um ponteiro do relógio - este pêndulo ordena a passagem das vítimas amarradas que dançam a melodia da morte. A Condessa, personificada na loba, rege a orquestra, silenciosa e serena.

Obscuramente, deviam se sentir terrivelmente humilhadas, pois sua nudez as fazia ingressar em uma espécie de tempo animal realçado pela presença “humana” da condessa, perfeitamente vestida, que as contemplava. Essa cena me levou a pensar na Morte - a das velhas alegorias; a protagonista da Dança da Morte. Despir é próprio da Morte.
(PIZARNIK, 2011, p.20)

Ao assumir o trono, Báthory assume o papel da morte, poderosa.

Mas quem é a Morte? É a dama que assola e cresta como e onde quer. Sim, e além disso é uma definição possível da condessa Bathory. Nunca, ninguém não quis de tal modo envelhecer, isto é, morrer. Por isso, talvez, representasse e encarnasse a Morte. Porque, como a Morte vai morrer?
(PIZARNIK, 2011, p. 20)

As moças, ligadas a um fio, simbolizam a vida. Aqui, são correntes, aprisionadas à fera acima de suas cabeças. A última, em carne viva, parece gritar, sem vida, à liberdade e o rompimento do fio da vida traz consigo a liberdade, enfim.

Donos do castelo de Cjsethe, Báthory e seu esposo, o Conde Nadasdy, aparecem enormes e soberanos (figura 10). Ele porta uma espada em ataque. Ela, à frente, usa um escudo, com a figura mitológica Medusa talhada e, na outra mão, uma flecha. Parece usar o escudo apenas para se defender, porém, está preparada para atacar. Esta pintura, segundo Caruso, é inspirada diretamente de um livro sacro da Biblioteca Apostólica do Vaticano, em meados do século 15, obra focada em representar matrimônios de reis e rainhas deste século. A posição do casal é extremamente fiel ao modelo seguido pelo artista (figura 11). O castelo, abaixo, representa o poder do casal sob o reino, comprovando que seus atos mais cruéis são *compreensíveis*.

Um dia em que passeavam pelos jardins do castelo, Nadasdy viu uma menina nua amarrada a uma árvore; untada com mel, moscas e formigas que a percorriam e ela soluçava. A condessa lhe explicou que a menina estava expiando o roubo de um fruto. Nadasdy, riu candidamente, como se lhe tivesse contato um piada
(PIZARNIK, 2011, p. 29)

Os olhos de Nadasdy, sem íris, representam um homem cego aos caprichos de Báthory. Atrás da Condessa, embora de maior porte, cede aos caprichos de sua esposa. Ao fundo, à direita, o exército comandado por Nadasdy a caça uma figura humana e, à esquerda, duas feras caçam um veado, já machucado. Caruso, mais uma vez, metaforiza simbolicamente o poder humano e a putrefação dos corpos, seja ele animal ou humano.

Talvez a representação máxima vampírica seja a figura 12. As grandes e pesadas cortinas escarlates mostram parte do enorme rosto da predadora. Báthory, maximizada, monstruosa, exhibe seus dentes afiados na boca pintada de vermelho. Ao pé da cama, uma taça seca e uma garrafa de vinho (ou sangue?).

[...]

Erzsébet espetava suas criadas com longas agulhas; e quando, vencida por suas terríveis enxaquecas, tinha que ficar de cama, mordia-lhes os ombros e mastigava pedaços de carne que havia podido extrair. magicamente, os alaridos das moças acalmavam suas dores.
(PIZARNIK, 2011, p. 30)

Vampírica, predadora e cruel, Báthory não ganhou sua alcunha ao acaso. A Condessa Sangrenta, Sanguinária ou ainda, modernamente, a Condessa Drácula, faz jus à sua lenda: seus dentes afiados denotam a intensidade de seu desejo por sangue ou, ainda, mordidas. O ataque e os alaridos, segundo as lendas, acalmavam suas dores. Lembremos que a mordida do vampiro também tem o cunho prazeroso e sexual ao remeter ao ato de penetrar a vítima. O rosto da Condessa, em grande proporção, demonstra ao leitor a autoridade da aristocrata no ambiente perante a criada, pintada em cinza e de cabeça baixa. Próximo à cama, há uma garrafa e uma única taça vazia, donde se depreende a sugestão de que a bela mulher espera por sangue.

O vampiro, em posição de ataque, simula o seu *engrandecimento* diante da vítima para atingir o medo físico e psicológico. Em clássicas representações cinematográficas percebemos esta técnica, tais como nas icônicas cenas de *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) e em *Drácula* de Bram Stoker (Francis Coppola, 1992). Santiago Caruso, ao representar a Condessa vampiresca, utilizou, consciente ou inconscientemente, tal artifício para ilustrar a autoridade sanguinária da nobre.



Figura 9: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008



Figura 10: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008



Figura 11 - Nome desconhecido
Biblioteca Apostólica do Vaticano, século 16
Dimensões desconhecidas
Imagem cedida por Santiago Caruso em 2017



Figura 12: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008

A representação visual que acompanha o capítulo “O espelho da melancolia” é majestosa (figura 13). Santiago Caruso, ao dar vida à Condessa, nos presenteia com seus traços e técnicas de pintura. A raspagem, método adotado em grande parte de suas autorias, é perceptível nesta obra. Na representação, há duas Condessas, a real e o seu reflexo. O espelho enorme e emoldurado é um dos caprichos conhecidos de Báthory. Segundo depoimentos biográficos em cada cômodo de seu castelo a Condessa ordenava a presença de um grande espelho. Vestida luxuosamente, com belas jóias e portando um espelho em escarlate, quebrado, a Condessa se admira e, aos seus pés, uma criada, em posição submissa e nua, denotando a autoridade da mulher em pé. Curiosamente, Alejandra se desloca da posição impessoal exercida até então e emprega, pela primeira vez, a primeira pessoa do singular em seu texto, como se sugerisse o sentimento compartilhado do vazio e da melancolia que a Condessa sentia. A esta altura, as biografias começam a se mesclar, tanto a da escritora quanto da aristocrata. O reflexo cinza e distante ora parece da Condessa, ora, em um lapso, o da própria Pizarnik. O espelho, segundo Chevalier, é símbolo de verdadeiras faces. Ambas, ao se olharem no espelho, compartilham sentimentos.

Continuo com o tema do espelho. Embora não se trate de *explicar* esta sinistra figura, é preciso se deter no fato de que padecia do mal do século XVI: de melancolia.

Uma cor invariável rege o melancólico: seu interior é um espaço cor de luto; nada acontece ali, ninguém entra. É um palco sem cenários, onde o eu inerte é assistido pelo eu que sofre por essa inércia. Esse gostaria de libertar o prisioneiro, mas qualquer tentativa fracassa como teria fracassado Teseu se, além de ser ele mesmo, tivesse sido, também, o Minotauro; matá-lo, então, teria exigido matar-se.

[...]

Acredito que a melancolia é, em suma, um problema musical: uma dissonância, um ritmo transtornado. Enquanto *lá fora* tudo acontece com um ritmo vertiginoso de cascata, *lá dentro* há uma lentidão exausta de gota d'água caindo de tanto em tanto. Daí que esse *lá fora* contemplado do *lá dentro* melancólico resulte absurdo e irreal e constitua “a farsa que todos temos que representar”.

[...]

E penso em Erzsébeth Báthory e em suas noites cujo ritmo mediam os gritos das adolescentes. O livro que estou comentando nestas notas traz um retrato da condessa: a sombria e bela dama se parece com a alegoria da melancolia que mostram as velhas gravuras. Quero lembrar, além disso, que na sua época uma melancólica significava uma possuída pelo demônio (PIZARNIK, 2011, p. 34-5)

Sobre as fugas, Pizarnik cita os extremos em busca do ritmo lento da melancolia, seja por música selvagem, drogas ou ato sexual em sua máxima violência. O extremo parece ser compartilhado pela escritora que, propositalmente, cita as drogas como fuga da realidade desacelerada. Lembremos, leitor, que Pizarnik era viciada em anfetaminas, a fim de solucionar o seu vazio e sofreu com problemas de depressão durante toda a sua vida. Embora sejam de épocas distintas, ambas buscavam, em extremos, o preenchimento, mesmo que fugaz, do vazio. Essa busca trouxe o desequilíbrio para ambas, embora não tenham admitido. A Condessa, à beira da loucura, em seu castelo, contempla a face cinza. Pizarnik, trancada em um hospício por tentativa de suicídio, contempla, escrevendo a obra, sua face. Matar qualquer uma das duas Bathorys ou Pizarnik, é matar-se, como o paradoxo do Minotauro. Uma, enclausurada em seu castelo, é lembrada pelo seu aspecto monstruoso e assassino, comparado aos vampiros. A outra, moderna, tem a melancolia ressaltada junto em sua obra. Pizarnik faz questão de lembrar que, no século XVII, a melancolia era possessão demoníaca. Pizarnik, então, estaria andando à margem do demoníaco, assim como sua Condessa? Os poetas e figuras consideradas malditas, ao longo dos séculos, andaram de mãos dadas com o maldito e o demoníaco.

Imersa num líquido vermelho, há uma forma metade humana e vegetal boiando (figura 14). Após a morte do marido em 1604, Báthory enveredou por outros caminhos a fim de aprimorar sua sede por sangue e manter a juventude. Conheceu Darvulia, famosa companheira de práticas ocultas. Nesta época, rumores correram pelo castelo e iniciou-se a lenda mais famosa da aristocrata: os banhos de imersão em sangue. Na imagem, a Condessa representada pela mandrágora, metáfora utilizada por Penrose e retomada, intencionalmente, por Caruso, se favorece do sangue. O vegetal foi utilizado por Penrose por possuir características humanas e lendariamente precisar de sangue para desenvolver-se. A presença da mandrágora não é inédita na Literatura, o veneno utilizado para forjar a morte de Julieta, em *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, possivelmente foi extraído da planta, além de outras aparições em narrativas anteriores. O vegetal é lembrado por suas propriedades venenosas e forma semelhante à humana, elementos utilizados por

Penrose e Santiago Caruso. A costura feita por Caruso das Condessas de Pizarnik e Penrose gerou a sua própria, denotando o respeito pelas anteriores e a riqueza da nova representação da aristocrata.

Seu físico não atraía o amor, embora fosse muito bonita, bem-feita e sem defeito, por que a sentiam arrancada para fora do tempo, como uma mandrágora é puxada para fora do solo, e as sementes que a haviam elaborado eram tão maléficas quanto as de um enforcado.
(PENROSE, 1992,p. 13)

Apenas duas figuras são expandidas em maior tamanho nas edições argentina e brasileira, sugerindo ao leitor as duas fases divisórias na vida de Báthory. A primeira trata-se de uma senhora toda em branco, atrás de si, criados animais que executam os mais diferentes tipos de torturas, coordenados pela Condessa. A segunda imagem (figura 17), representa Darvulia, uma importante mulher na vida de Báthory, mentora de seus aprendizados mágicos. A velha, acompanhada de gatos pretos é reproduzida como uma *típica velha bruxa*, retratada por Penrose, e também é assim metaforizada por Caruso.

Desde 1604, o ano da morte do conde Nadasdy, uma misteriosa criatura passara a ter poder absoluto sobre o espírito de Erzsebet Bathory. Ela vinha do coração da floresta, onde em certas noites mergulhava de novo para uivar para a lua; e, acompanhada pelos seus gatos pretos que voltavam com ela para o castelo, coroava-se de plantas escuras e prateadas, de artemísia e meimendo, dançava com sua sombra na clareira e conjurava antigas divindades.
(PENROSE, 1992, p.126-7)

O ambiente é cercado de livros, gatos, uma lareira ao fundo e, acima, uma porção de velas que compõem o lustre. À esquerda, cordas e gaiolas vazias, sugerindo que ali também é palco de torturas. A velha, enorme, de cabelos longos e brancos, veste um casaco em retalhos, denunciando a sua precária condição e seus pés lembram as patas de uma loba. À esquerda, em frente, há um recipiente parecido com uma banheira, pequeno e cheio por um líquido vermelho, sugerindo sangue. Nas mãos da velha, a Condessa, representada ainda pela mandrágora e vestida por um manto branco. Sua cor é vermelha e parece atenta às palavras sussurradas pela senhora, num gesto de mãe e filha. A canção de ninar é recitada tradicionalmente aos bebês. Na pintura são as orações e conjuramentos a esta criança, recém arrancada do solo, que lhe dão vida e remetem ao desejo da

juventude e beleza eterna.

Corria este rumor: desde a chegada de Darvulia, a condessa, para preservar seu viço, tomava banhos de sangue humano. Efetivamente, Darvulia, como boa feiticeira, acreditava nos poderes revigorantes do “fluido humano”. Ponderou as excelências do sangue das moças - se possível, virgens- para submeter ao demônio da decrepitude e a condessa aceitou este remédio como se se tratasse de banhos de assento.
(PIZARNIK, 2011, p. 45)

A penúltima imagem do livro é composta por uma sombria personagem (figura 18). A senhora, de face óssea e sombria, não possui olhos. Está sentada em uma pomposa poltrona, levando em consideração o escasso e escuro ambiente. A Condessa, embora distante da almejada beleza, ainda resgata a beleza através das luxuosas vestimentas e jóias, e em uma das mãos, caída pela ação do tempo, há um espelho quebrado. Aos pés, uma vela apagada. Biograficamente, a Condessa morreu em 1601, sozinha, abandonada:

Assim viveu mais de três anos, quase morta de frio e de fome. Nunca demonstrou arrependimento. Nunca compreendeu por que a condenaram. Em 21 de agosto de 1614, um cronista da época escrevia: *Morreu ao anoitecer: abandonada por todos.*
(PIZARNIK, 2011, p. 54)

Risonha, pintada em vermelho, nua e adornada apenas por jóias e uma coroa, rompe da decadente Condessa um demônio feminino (figura 19). Encerrando a narrativa, Pizarnik escreve:

Como Sade em seus escritos, como Gilles de Rais em seus crimes, a condessa Bathory alcançou, para além de todo o limite, o último fundo da depravação. Ela é mais uma prova de que a liberdade absoluta da criatura humana é horrível.
(PIZARNIK, 2011, p.56)

A liberdade, horrível como um demônio, foi a propulsora de seus supostos crimes. Mesmo casada, uma espécie de prisão às mulheres em sua época, Báthory domava seu marido e nada a impedia de praticar seus caprichos. Erzsébeth Báthory viu suas irmãs serem estupradas e teve o castelo invadido enquanto criança. Casou-se cedo e viveu em uma época onde aristocratas podiam exceder os limites. Ao perder o esposo, suas terras foram confiscadas e atribuíram-lhe crimes carentes de provas irrefutáveis. A biografia de Báthory ganhou força no último século e começa a ser tema central de textos científicos. Santiago Caruso representou

majestosamente uma mulher supostamente perigosa e incompreendida já interpretada por duas outras mulheres, Valentine Penrose e Alejandra Pizarnik.

As análises esboçadas durante esta pesquisa obedeceu às fontes consultadas pelo artista plástico. As influências estéticas e literárias de Santiago Caruso certamente influenciaram na composição de suas pinturas, segundo entrevista concedida. Leitor de outros escritores malditos, Caruso abraçou o lirismo de Pizarnik e incorporou as feições de Erzsébeth Báthory em suas representações, respeitando a essência biográfica da aristocrata. Em uma pintura, deve-se observar o contexto e as fontes externas que orbitam em volta do criador, como afirma Panofsky:

A análise iconográfica, tratando das imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que familiaridade com objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição oral.

[...]

Nesses casos, devemos, também nós, tentar nos familiarizar com aquilo que os autores das representações liam ou sabiam. No entanto, mais uma vez, embora o conhecimento dos temas e conceitos específicos transmitidos através de fontes literárias seja indispensável e suficiente para uma análise iconográfica, não garante a sua exatidão. É tão impossível, para nós, fornecer uma análise iconográfica correta aplicando, indiscriminadamente, nosso conhecimento literário aos motivos, quanto fornecer uma descrição pré-iconográfica certa aplicando, indiscriminadamente, nossa experiência prática às formas.

(PANOFSKY, 1991, p. 58-9)

Assim, respeitando a obra de Valentine Penrose, Alejandra Pizarnik e Santiago Caruso, esta pesquisa buscou analisar as riquíssimas pinturas criadas pelo artista argentino que ornaram a edição de *A Condessa Sangrenta*, de Alejandra Pizarnik. Durante a entrevista concedida para a escrita deste texto, Santiago Caruso compartilhou suas influências externas e literárias e como superou o desafio de ilustrar um ensaio tão direto e profundo. Após a publicação da edição ilustrada de *A Condessa Sangrenta*, Caruso foi convidado para expor em diversos museus pela América Latina e Europa, além de visitar duas vezes o Brasil, em exposição, nos anos de 2013, 2014 e 2015. Suas obras fogem de adjetivos, assim como grandes obras de artes. Santiago Caruso é, sem dúvidas, um dos grandes e respeitados nomes das Artes na América Latina.



Figura 13: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008



Figura 14: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008



Figura 15: Santiago Caruso
Sketchbook
2008



Figura 16: Santiago Caruso
Sketchbook
2008



Figura 17: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 52 cm
2008



Figura 18: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008



Figura 19: Santiago Caruso
A Condessa Sangrenta
36 cm x 26 cm
2008

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O vampiro, ao longo dos séculos, sofreu transformações folclóricas, estéticas e sociais. Ao saltar do folclore e imaginário popular para as obras literárias, abriu uma série de caminhos metafóricos e modernos. Nesta pesquisa, buscamos compreender o surgimento do vampiro em diversas culturas e a função desempenhada em cada contexto social. Originalmente, a criatura surge no imaginário como justificativa plausível para casos inexplicáveis.

Com a popularização da Igreja Cristã e o esforço em monopolizar a religião da Europa, tanto os Deuses mitológicos quanto as criaturas habitantes do imaginário, assumiram o papel de antagonistas. Empenhados em abafar os boatos da existência vampírica, religiosos católicos publicaram Tratados e documentos, reforçando a imagem nociva e pejorativa das criaturas noturnas. Especialmente quando documentos militares oficiais foram divulgados, como foi o caso de Arnold Paole, escrito por Flückinger no século XVIII.

Em outras regiões, como na Romênia, os vampiros povoam o imaginário até os dias atuais. Conhecidos como *strigoi*, estes seres são conhecidos por todo o leste Europeu, fator que contribuiu, naquela região, para a personificação destes monstros em vultos históricos de caráter duvidoso, aos olhos dos países vizinhos. É o caso de Vlad Tepes III, monarca romeno que lutou bravamente na preservação de suas terras contra o exército turco. É certo que os métodos utilizados pelo nobre não foram bem vistos pelo resto do mundo, fama intencionalmente semeada pelo estrategista. No entanto, na Romênia, a figura é lembrada como herói nacional. Para compor o vampiro mais famoso da literatura, Bram Stoker se beneficiou das férteis lendas locais. Em seu ápice, o vampiro determina a sua migração do imaginário ao literário. Obras anteriores à *Drácula* abriram o caminho para que a narrativa de Stoker conquistasse os holofotes da cultura pop.

The Vampyre, de Polidori e, sobretudo, *Carmilla*, de Le Fanu, determinaram a estética e a inovação do mito literário. Embora assumam a posição de aristocrata, elegante, sedutor e estrangeiro, o vampiro carrega em si a provocação à

humanidade sobre seus pensamentos e atitudes. O bode expiatório de outrora, agora, tem o dom da fala e provoca o leitor a refletir questões sociais e filosóficas.

Lautréamont, injustamente esquecido até o século 19, escarrou todas as profanações, malvadezas humanas e provocou o leitor a encarar a violência extrema, inerente à própria raça, em *Os cantos de Maldoror*. Talvez o vampiro maldito em maior potência, Maldoror, desafiou a moldura perfeita da família feliz, renega a humanidade desde o berço:

Deve-se deixar crescer as unhas durante quinze dias. Ah! como é doce deitar-se com uma criança que nada tem ainda sobre seu lábio superior, e passar suavemente a mão por seu rosto, inclinando para trás seus lindos cabelos! Depois, de repente, quando ele menos espera, cravar as unhas longas em seu peito macio, de tal modo que não morra; pois, se morresse, não teríamos mais tarde o espetáculo de suas misérias! Em seguida, bebe-se o sangue, lambendo as feridas; e, durante esse tempo, que deve durar tanto quanto dura a eternidade, a criança chora. Nada é tão bom como seu sangue, extraído do modo como acabo de dizer, bem quente ainda, a não ser suas lágrimas, amargas como o sal.
(LAUTRÉAMONT, 2008, p. 77)

Esta obra, ao chegar nas mãos dos poetas latinos, especialmente Alejandra Pizarnik, fomentou o gosto pela poesia maldita na escritora argentina. Durante 4 anos, Pizarnik viveu em Paris, na França, onde conheceu *A condessa sanguinária*, obra documental de Valentine Penrose, publicada em 1962. Erzsébet Báthory, condessa húngara conhecida por seus supostos crimes, se aproxima, em grau de violência, ao Maldoror de Lautréamont.

Internada em um hospital psiquiátrico após tentativas de suicídio, Pizarnik escreve o ensaio poético inspirado na obra de Penrose, publicado em volume único em 1971, um ano antes de sua morte. A identificação da argentina com a personagem é perceptível ao longo da narrativa, ao incluir primeira pessoa e abrir discussão sobre a melancolia. Os questionamentos sobre a violência, poder, extremos e putrefação levam o leitor, assim como na obra de Lautréamont, em grau maior ou menor, à inquietude em virtude de cenas propositalmente descritivas.

O vampiro, ao encarnar seja em um personagem fictício ou histórico, provoca o homem em sua própria humanidade. Como Maldoror diz; *coveiro, é belo*

contemprar as ruínas das cidades; mas é mais belo contemprar as ruínas dos seres humanos! (Lautréamont, 2008, p. 103).

Modernamente, Báthory ressurgue em concomitância ao populismo do vampiro em manifestações artísticas. Embora possuam semelhanças estéticas, Báthory convida quem vos lê a refletir sobre os extremos de poder sob os corpos em busca da eterna juventude; característica compartilhada com o vampiro. À humanidade, por sua vez, cabe os extremos na busca de ascensão, seja ela financeira, amorosa ou social e questionar seus limites numa sociedade imediatista.

Santiago Caruso, ao dar vida, intencionalmente, à sua Condessa, reflete sobre o poder sob outros corpos e a pluralidade da crueldade humana em sua pintura. Lembremos que as acusações atribuídas à Báthory não tiveram provas suficientes, além do caderno com os nomes de um pouco mais de 650 moças. Sua fama foi perpetuada através de lendas populares e manobras políticas que visavam tomar suas terras. Vlad Tepes III se tornou o Empalador cruel por defender seu território do exército turco, não menos violento que o romeno. O vampiro é atribuído aos demônios, à Satanás, Lúcifer e ao Diabo. Estes por sua vez, mesclaram-se em virtude de um interesse maior, a monopolização da Igreja Cristã e a instauração do medo na tentativa de controlar a massa. Os Deuses antigos perderam força em seus mitos para que o Deus único pregasse a paz e o amor entre seus filhos. Embora tão antigo, o vampiro assume a função questionadora: afinal, até onde vão os limites da humanidade em prol de seus interesses próprios?

REFERÊNCIAS

ARGEL, Martha. NETO, Humberto Moura. (Org.). **O vampiro antes de Drácula**. São Paulo: Aleph, 2008.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte - Autêntica Editora, 2014.

BULWER-LYTTON, Edward. et al. prefácio, seleção e tradução Enid Abreu Dobránszky **Clássicos do Sobrenatural**. 7ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2004.

CALAHORRANO, Paola. **Cuerpo y muerte: la sexualidad que exhala Alejandra Pizarnik a través de la muerte deseada**. Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios. Volumen 8, Número 2 - Sección Especial - 2010 Selected Proceedings of the Twentieth Annual Symposium on Hispanic and Luso-Brazilian Literature, Language and Culture. Disponível em: <http://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/CalahorranPizarnik.pdf> Acesso em 10 de julho de 2017.

CARVALHO, Bruno Berlendis (org.). *Caninos: antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis & Vertecch, 2010.

_____. **Tradução do Vampiro, um estudo histórico-literário**. 2013. 398f. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo, 2013.

COUSTÉ, Alberto. **Biografia do Diabo: o Diabo como sombra de Deus na história**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente: 1300- 1800, uma cidade sitiada**. Tradução: Maria Lucia Machado, tradução das notas Heloísa Jahn. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FERRAZ, Salma. **Vampiros: O mito é o nada que é tudo e de todos**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação ISSN 1981-9943 Blumenau, v. 6, n. 2, p. 234-258, mai./ago. 2012.

FROTA, Adolfo Jose de Souza. **Carmilla, de Le Fanu, o conceito de subversão, abjeto e estranhamento no romance vampiresco**. Textos Completos do XI painel - Vertentes teóricas e ficcionais do insólito / ISBN 978-85-8199-015-6.

GUTIERREZ, Carlos Luis Torres. **Espéculos**. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense de Madrid, 2010.

Disponível em: <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/150541.pdf>> Acessado em 9 de julho de 2017.

HOWARD, Michael. **O Livro dos Anjos caídos**. Tradução Marcos Malvezzi. – São Paulo: Madras. 2011.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configurações na pintura e na literatura**. Tradução J. Guinsburg. São paulo; Perspectiva, 2013.

LAGARTO. Paula Cristina Damásio. **Os Vampiros do Novo Milênio: Evoluções e representações na literatura e outras artes**. 281 f. Dissertação. MESTRADO EM CRIAÇÕES LITERÁRIAS CONTEMPORÂNEAS. Évora, Julho de 2008.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror: poesias: cartas: obra completa**. Tradução, prefácio e notas Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LE FANU, Sheridan. **Carmilla**. Tradução Maria Lucia Machado – São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. **Carmilla – A vampira de Karnstein**. Tradução: José Roberto O'shea. São Paulo: Editora Hedra, 2010.

LECOUTEUX, Claude. **História dos vampiros: Autópsia de um mito**. Tradução: Álvaro Lorencini. São Paulo: Unesp, 2005.

LIBROS que Matan: "La Condesa Sangrienta" de Alejandra Pizarnik. Direção e produção: Silvia Hopenhayn. Documentário, 27'08. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jUpp1xQ9FVA&t=1388s>> Acesso em julho de 2017.

LIMA, Dante Luiz de. **Vampiro, o duplo do Demônio: Da Literatura para a tela do Cinema sob o olhar de Francis Ford Coppola**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 4, n. 1, p. 96-113, jan./mar. 2010.

MCNALLY, Raymond T. **Em Busca de Drácula e outros vampiros** / Raymond T. McNally & Radu Florescu: Tradução Luiz Carlos Lisboa – São Paulo: Mercuryo, 1995.

_____. **Dracula: Mito ou realidade?** Tradução de Pedro Lourenço Gomes. Rio de Janeiro – J. Olympio, 1975.

MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo, et. al (Orgs). **O demoníaco na literatura.** Campina Grande: EDUEPB, 2012.

MELTON, J. Gordon. **Enciclopédia dos Vampiros** - Edição Compactada - São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2008.

MUCHEMBLED, Robert. **Historia del Diablo Siglos XII - XX.** Trad. de Federico Villegas. 2º Ed. - México: FCE, 2002.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1991. p. 47-87.

PENROSE, Valentine. **Erzsébet Báthory, a condessa sanguinária** / Tradução de Regina Grisse de Agostino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Wikipedia contributors. In: Wikipedia, The Free Encyclopedia. Data da última revisão 21 de abril de 2017. Disponível em:

< https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Valentine_Penrose&oldid=776597156>

Acessado em 6 de julho de 2017.

PIZARNIK, Alejandra. **A Condessa Sangrenta.** Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro; Ilustrações de Santiago Caruso - São Paulo: Tordesilhas, 2011.

_____. **La condesa sangrienta.** Ilustrado por Santiago Caruso. - 1ed. - Buenos Aires; Libros del Zorro Rojo, 2014.

_____. **Diários.** Organização por Ana Becció. Espanha; Lumen, 2016.

RIBEIRO, E. S. **Alejandra Pizarnik e a Condessa Sangrenta: uma análise do simbólico nas ilustrações góticas de Santiago Caruso.** Galaxia (São Paulo, Online), n. 31, p. 168-181, abr. 2016. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016123149>> Acessado em 17 de maio de 2017.

RODRIGUES. Andrezza Christina Ferreira. **História dos Vampiros: Das Origens ao Mito Moderno.** São Paulo - Madras, 2012.

STOKER, Bram. **Drácula.** Tradução de Theobaldo de Souza. Porto Alegre: LPM, 2007.