

[ LUCIANE GLAESER ]

Mestranda em Moda, Cultura e Arte (Senac-SP). Especialista em Moda e Comunicação (Anhembi Morumbi-SP) e em Literatura Brasileira (Unisinos-RS).  
E-mail: luglaeser@yahoo.com.br

# Vampiros: moda e subjetividade

[ 81 ]

## *Vampires: fashion and subjectivity*

[resumo] O artigo tem o propósito de apresentar alguns aspectos relativos ao fenômeno *Crepúsculo*, romance com temática vampírica, de Stephenie Meyer. Ele explora tanto o conteúdo de moda que o produto representa, como também ensaia algumas considerações de caráter mais simbólico e subjetivo, depreendidos do estilo da história fantástica em questão.

### [ palavras-chave ]

vampiro; subjetividade; consumo.

[abstract] The article aims to present some aspects of *Twilight* phenomenon, a vampire novel written by Stephenie Meyer. It explores the fashion contents of such a product while also produces some considerations on subjective and symbolic aspects related to gender of fantastic fiction.

[key words] vampire; subjectivity; consumption.

Os números impressionam. Um simples teste no *Google* – verdadeiro oráculo pós-moderno – empresta noção de medida relativa à popularidade do mais recente fenômeno vampírico de alcance mundial. Estamos nos referindo ao romance, em tons folhetinescos, narrado pela norte-americana Stephenie Meyer. A obra, que em terras brasileiras se viu traduzida por *Crepúsculo* (2008), se chama *Twilight* (2005) no idioma original<sup>1</sup>. Trata-se, na realidade, de uma série dividida em quatro volumes<sup>2</sup> que estão migrando dos livros para o cinema<sup>3</sup>.

Após uma checagem instantânea, a busca por “Crepúsculo+Stephenie Meyer” no site *Google* nos oferece 7.260.000 resultados. Para estabelecermos um paralelo, digitamos, em uma segunda busca, “Drácula+Bram Stoker”. Embora Drácula seja, eminentemente, o arquétipo do morto-vivo mais sólido em nosso imaginário, os resultados (que incluem sites em inglês, ao contrário da listagem anterior) ficam na casa de 1.270.000 sugestões. Se a curiosidade nos levar a experimentar a busca pela obra de Meyer no título original, os resultados chegam à cifra de 13.300.000<sup>4</sup> links relacionados.

Estes dados – observados não em função de “caráter científico”, mas em virtude de seu fácil acesso – nos indicam um fato que outras tantas evidências corroboram<sup>5</sup>: independentemente da crítica, a série, protagonizada pelo sedutor vampiro Edward Cullen junto à sua amada mortal, Isabella Swan, atinge estrondoso sucesso. E não há dúvidas: trata-se de um produto digno de ser chamado de “moda”.

Disseminadas pela internet, podemos encontrar várias “extensões” da história em forma de objetos de consumo. A oferta desses itens compõe verdadeira proposta de adesão à série, situando-a como veículo desencadeador de um “estilo de vida”<sup>6</sup>. É possível, por exemplo, sem gastar um tostão, decorar a tela de proteção ou usar como “papel de parede” do computador imagens subtraídas do filme, bem como obter material de divulgação dos livros e filmes que ainda não estrearam. Também sem custos, é simples recorrer a blogs, sites especializados e fãs-clubes virtuais, que originam comunidades internacionais com o objetivo de discutir impressões sobre a série, ponderando aspectos em que se incluem personagens, enredo e a vida pessoal dos atores, em uma verdadeira mescla entre realidade e ficção. Esses sites divulgam, ainda, novidades, eventos e produtos atrelados à temática em pauta.

Além de livros, DVDs, pôsteres, revistas com edições especiais (que imprimem fotos e esmiuçam curiosidades, no sentido de ampliar o conhecimento da saga), há bonecos dos personagens; camisetas com imagens e frases extraídas das obras; adereços como pulseiras, braceletes, gargantilhas – réplicas daquelas usadas no filme ou de adornos descritos nos livros –; roupas muito semelhantes às utilizadas no figurino cinematográfico; cadernos, bótons, chaveiros, bolsas, dentre outras variações de objetos que se apropriam de referências advindas de Edward, Isabella e do repertório afim<sup>7</sup>.

Em um plano mais subjetivo, músicas, perfumes<sup>8</sup> e até dietas são sugeridas em fóruns de discussão<sup>9</sup>, buscando desdobramentos da fantasia fomentada por Stephenie Meyer. Fantasia esta que viu seu impacto elevado tanto em função do alcance da poderosa indústria hollywoodiana<sup>10</sup> quanto pela rápida e ilimitada comunicação proporcionada pelo modo “www”, recurso que aproxima, propaga e divulga gostos com facilidade e agilidade jamais experimentadas em outro mecanismo.

O desenho de uma afinidade comprometida com a estética vampírica nos leva a conjecturar sobre os motivos que alimentam esta “fome” por itens tradicionalmente vinculados ao âmbito do maldito.

Sem dúvida, um rápido olhar sobre o recorte oferecido por *Crepúsculo* nos permite argumentar que a versão pós-moderna do morto-vivo, segundo a imaginação de Meyer, distancia-se da imagem monstruosa que costumamos encontrar quando guardamos as descrições de Bram Stoker em *Drácula* (romance de 1897). A fim de situarmos o teor do contraste, lembramos um trecho do famoso livro, mais especificamente de uma das partes do “diário de Jonathan Harker”, um jovem advogado que viaja à Transilvânia para fazer negócios com o maléfico conde.

Segundo Harker, Drácula – cujas vestes mostram preferência pelo preto absoluto, dos pés à cabeça – apresenta conjunto facial aquilino, com destaque para a arcada nasal muito fina, testa com sensível proeminência, sobrancelhas espessas,

denso bigode, boca de aspecto cruel, dentes brancos, aguçados e caninos salientes. As orelhas são descoradas e com formato pontiagudo no lóbulo superior. Sua pele é muito pálida, as mãos são finas e os dedos apresentam extremidades chatas e deformadas. As unhas são descritas como longas, finas e pontiagudas. Tudo no morto-vivo é caracterizado como incômodo e perturbador, sendo o hálito – que causa náuseas em Harker – o último aspecto a ser enumerado, resumindo a sensação que a presença do monstro perpassa (STOKER, 2007).

Com o best-seller da norte-americana, o vampiro ganha outras feições: eternos 17 anos, beleza hipnótica, cultura invejável, charme misterioso, superpoderes – velocidade, força, habilidade de ler pensamentos. Destarte, enquanto Drácula suscita asco e repulsa, a família de vampiros Cullen mais faz extasiar o olhar, conforme podemos verificar no relato de Isabella, na ocasião em que, pela primeira vez, encara os sublimes seres.

Eram cinco. (...) Dos três meninos, um era grandalhão, musculoso como um halterofilista inveterado, com cabelo escuro e crespo. Outro era mais alto, mais magro, mas ainda assim musculoso, e tinha cabelo louro cor de mel. O último era esguio, menos forte, com um cabelo desalinhado cor de bronze. (...)

As meninas eram o contrário. A alta era escultural. Linda, do tipo que se via na capa da edição de trajes de banho da *Sports Illustrated*, do tipo que fazia toda garota perto dela sentir um golpe na auto-estima (...). A menina baixa parecia uma fada, extremamente magra, com feições miúdas.

(...) Cada um deles era pálido como giz (...). Também tinham olheiras – arroxeadas, em tons de hematomas (...) os narizes, todos os seus traços, eram retos, perfeitos, angulosos.

(...) seus rostos (...) eram completa, arrasadora e inumanamente lindos. Eram rostos que não se esperava ver a não ser talvez nas páginas reluzentes de uma revista de moda. Ou pintados por um antigo mestre como a face de um anjo. (MEYER, 2008, p. 22)

Nada de caixões e castelos em ruínas: nesta releitura do mito, o sanguessuga, que adota uma civilizada opção pelo sangue de animais, deixando os pescoços humanos a salvo, reside em uma casa de arquitetura e decoração sofisticada<sup>11</sup>. No meio da floresta, sim, todavia, sem quaisquer conotações sinistras.

A casa era atemporal, graciosa, e devia ter uns cem anos. Era pintada de um branco suave e desbotado, tinha três andares, era retangular e proporcional. As janelas e as portas ou faziam parte da estrutura original, ou eram uma restauração perfeita. (...) O interior era ainda mais surpreendente, menos previsível do que o exterior. Era muito iluminado, muito aberto e muito grande. (MEYER, 2008, p. 234-235)

Esse vampiro cosmopolita tampouco teme crucifixos, alho ou transforma-se em morcego<sup>12</sup>. No filme, inclusive, em charada instigante, aparece refletido em espelhos.

Em um juízo preliminar, somos levados a afirmar que, de comum ao tipo clássico<sup>13</sup>, eternizado pela indústria cinematográfica americana e inglesa, restam poucos vestígios, dos quais se destacam a imortalidade – vivenciada em aura aristocrática –, a palidez da pele e o tom rubro dos lábios, a sensualidade exacerbada, além de uma estética melancólica, que permeia enredo e subjetividade do par protagonista.

Se, por um lado, tais observações nos permitem questionar até que ponto ainda podemos falar em vampiro clássico ao levarmos em conta o texto de Meyer – uma vez que este parece banalizar a figura que sempre inspirou terror e assombro –, por

outro lado é preciso ter em mente algumas informações que fundamentam opinião diversa, levando-nos a pensar *Crepúsculo* como uma atualização pertinente, visto que condizente tanto com a natureza elementar do monstro quanto com as vontades do imaginário do tempo presente.

No tocante a este último argumento, temos nas cifras movimentadas pelo fenômeno expressões concretas que não deixam espaço ao engano. Contudo, não almejamos reduzir a compreensão do sucesso de *Crepúsculo* à confiabilidade dos números. Embora neste artigo não tenhamos a pretensão de nos aprofundarmos na análise mais apurada da obra, parece-nos salutar apresentar ao menos algumas diretrizes que viabilizam a leitura crítica dos atrativos do romance.

Deste modo, primeiramente recordamos que a estrutura da narrativa obedece ao prisma do ponto de vista da jovem protagonista Bella Swan, que tudo conta como se estivesse depondo para um íntimo diário. O leitor, portanto, acompanha as sensações e degusta a aventura pelos contornos dela, cujos traços elementares repercutem identidades comuns a numerosas adolescentes: desengonçada, tímida, destituída de "espetaculares" dotes físicos, além daquela persistente sensação de não pertencer a "este mundo".

(...) fisicamente, nunca me encaixei em lugar nenhum. Eu *devia* ser bronzada, atlética, loura (...) todas as coisas compatíveis com quem mora no vale do sol.

Em vez disso, apesar do sol constante, eu tinha uma pele de marfim. E não tinha olhos azuis ou o cabelo ruivo que poderiam me servir de desculpa. Sempre fui magra, mas meio mole, e obviamente não era uma atleta (...). Não era só fisicamente que eu não me adaptava (...).

Eu não me relaciono bem com as pessoas de minha idade. Talvez a verdade seja que eu não me relaciono bem com as pessoas, e ponto final. (...) Às vezes eu me perguntava se via as mesmas coisas que o resto do mundo. Talvez houvesse um problema no meu cérebro. (MEYER, 2008, p. 16-17)

[ 84 ]

Inadequação: este é o epíteto de Bella. O espelho que ela oferece, conjecturamos, é catártico porque sua situação conversa com sensações de leitores (leitoras) adolescentes, que sentem (em sua realidade) a inadaptação ao meio social. Esse estado de desajuste pede uma representação, uma trajetória que lhe imprima sentido. Por meio da narrativa de Isabella, os "desencontros" vivenciados no cotidiano vão ganhando contornos, vão se confessando. No relato das sensações da personagem, os leitores podem encontrar correspondências às suas angústias. Então, nas palavras da ficção, o adolescente "fora do livro" reconhece uma voz que espelha seus sentimentos. O elemento fundamental é a identificação entre leitor e obra, pois a leitura significa, marca, agrada, seduz o gosto na medida em que conquista afinidade com as "vontades de representação" de quem a procura. O leitor consome, portanto, uma estrutura que organiza a experiência de inadequação. Consome uma fantasia que preenche suas faltas, seus apetites por imagens que reflitam, espelhem, forneçam equiparações às ideias que ele carrega. A narrativa e suas extensões são possibilidades de interpretação de subjetividades que querem ganhar corpo, querem encontrar par.

Porém, a simples suposição de empatia entre a personalidade "estrangeira" da senhorita Swan e seus leitores não explica satisfatoriamente a comoção em torno da série. Enfatizamos, então, a sedução proporcionada pelo elemento fantástico. É no encontro entre a realidade "sem-graça" e o universo fantástico, oferecido pela figura do vampiro, que o desejo se desenvolve. Quando a garota deslocada encanta a extraordinária criatura – Edward Cullen – sua aparente inferioridade, seu desajuste e solidão abandonam o caráter problemático para se transformarem em graças, pois tais desordens a fazem única. Ela, assim, encontra seu espaço entre os seres que pertencem a uma realidade paralela.

Seguindo este ponto de vista, conjecturamos que *Crepúsculo* cativa um grande público que se identifica com a situação de Isabella – seu não-lugar no mundo – e, ao vê-la alçada a personagem de uma trama do "outro mundo", sente que a fantasia acolhe e subverte as ordens do cotidiano. Trata-se, na verdade, de uma espécie de tradução alegó-

rica para a moral de inversão de valores que toda variação de "patinho feio"<sup>14</sup> representa. Ao consumir o romance e suas extensões, o leitor/expectador procura a experiência das sensações desenhadas na narrativa, situando-se no lugar das personagens.

Outra abordagem interessante, compatível tanto com a organização do livro quanto do filme, é a perspectiva que investiga a aplicação do conceito de duplo na ficção.

O termo consagrado pelo movimento do romantismo é o de *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por "duplo", "segundo eu". Significa literalmente "aquele que caminha do lado", "companheiro de estrada". Endossamos a definição dada pelo próprio Richter: "assim designamos as pessoas que se vêem a si mesmas". O que daí se deduz que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade. (BRAVO, 2005, p. 261)

Queremos aqui postular que o casal Edward Cullen e Isabella Swan seja admitido como a imagem de um único "eu", competindo ao vampiro o papel do alter ego, da fração idealizada. É imprescindível a complementaridade: é no jogo de opostos que se tecem sentidos, um preenchendo a ausência do outro. Ele: o caçador, do gênero masculino, seguro de si, imortal, fantástico, comparável a um leão; ela: a presa, do gênero feminino, insegura, mortal, real, assumindo a metáfora do frágil cervo<sup>15</sup>. Os dois, sozinhos, são metades desfalcadas de significado: pergunta no silêncio da resposta.

A imagem do duplo, portanto, deriva-se desta duplicidade da natureza humana, deste sentir-se partido desejando a unicidade: esta voz interior que se escuta e a que se responde, este outro eu que espia e a quem se responde. O duplo constitui-se sempre em algo que provoca e incita, seja amigável ou oponente, parceiro ou contrário. Parte-se em seu encontro, embora possa ser a dor, a aniquilação ou até mesmo a morte. (LAMAS, 2004, p. 46)

Já no quesito "natureza do monstro", vamos nos servir de material afeito à sociologia do imaginário (LEGROS, 2007) vertente que nos apresenta formulações que se esquivam do senso comum e das conclusões apressadas. Em Legros, encontramos o monstro descrito como "um suporte de projeção do imaginário coletivo. É, simultaneamente, uma *forma vazia* e uma *forma ostensiva*" (2007, p. 248, grifos do autor). Ostensiva porque burlará limites do cotidianamente humano. O monstro é sempre superlativo, extremo, radical – e, por isso mesmo, destoante e avassalador. É, num segundo viés, forma vazia porque a imagem – ou melhor, o conceito – se reinventa conforme a época, sendo preenchido pela subjetividade em voga no período em que se vê inscrito.

Medos e desejos dialogam continuamente e aos monstros cabe a tarefa de ilustrar matizes deste embate. Particularmente, em nosso foco de estudo, a criatura que nos fala é o vampiro, sendo sua fórmula imanente aquela que conjuga o medo da morte e o ímpeto pela imortalidade. Seus predicados, transpostos à ficção produzida hoje, assinalam a maneira como estas duas faces – horror e volição – vêm sendo interpretadas no presente da cultura ocidental. Ou melhor, o morto-vivo que lemos em Edward Cullen é uma vertente, um arranjo do conflito: nada impede que outras construções, a partir de idêntica "matéria-prima", sejam erigidas e atinjam êxito. Afinal, estamos em um tempo polifônico, que acarreta múltiplas identidades e, por isso, significativa variedade de possibilidades e interpretações.

Interessa é que o monstro, tal como um deus, surge e se faz necessário para encarnar sentimentos que extravasam da psiquê humana. No caso do vampiro, temos, na verdade, uma hibridização de deus e monstro, sendo que o sentimos mais próximo da figura diabólica (imortal, mas decaída). O diabo, por sua vez, desempenha com excelência a performance de mutação do invólucro/conteúdo<sup>16</sup>, ratificando a ideia de que um mesmo nome pode envolver díspares alusões, metamorfoseando-se conforme as direções das mentalidades.

A título de complemento desta linha de raciocínio, enunciaremos ainda a controversa figura de Dionísio, deus do panteão grego, filho de Zeus com a mortal Sêmele. Seu arquétipo nos cativou a atenção porque julgamos nele encontrar uma série de analogias compatíveis com a composição do vampiro. Podemos iniciar o inventário de coincidências pontuando o caráter paradoxal, intrínseco às duas figuras e verificável, por exemplo, na união de contrários – divino e humano.

Prosseguindo nosso rol de justaposições, do paradoxo rumamos à filosofia de Nietzsche, cuja obra *Nascimento da tragédia* situa a verve dionisíaca como pulsão evanescente, de corpo provisório e significado flutuante. Dionísio é o deus do ilimitado e da linguagem que transcende o signo, em constante processo de dissipação e migração para outras paisagens. É deus que não se enquadra, não estaciona, não pode ser digerido pela razão. Oposto de Apolo, cujas virtudes estão imbricadas à representação, à ordem, ao limite.

Dilatando as acepções conexas à divindade dionisíaca, lembramos sua incidência na esfera teatral, em que pese a afinidade com a dissimulação, artimanha constante nas narrativas vampíricas; nos estados de embriaguês, loucura e fantasia, quando ocorre a ruptura do paradigma racional, suscitando "viagens" para mundos fantásticos de prazeres e sobressaltos; nos eventos caóticos, momentos em que se experimenta a desorganização dos habituais sentidos da vida; no atributo da mutação – sua imagem e sua fala, tais como as de Satã e do vampiro, encontram múltiplas versões, espelhando a descontinuidade que lhe é inerente – e, no clamor do desejo, falta que quer devorar o outro; impulso do gozo de si e do saber além; tendência hedonista que ignora preceitos morais.

Estrangeiro de dois mundos – errante, fugaz, instável –, chega sem que se saiba de onde, parte sem que ninguém perceba. É "eterna procura, nunca chegada" (FORTUNA, 2005, p. 18). Dirige as danças dos mortos e dos iniciados. Reúne opostos fragmentados. Está associado à ilusão – fuga da "realidade" –, ao plano inconsciente e partes obscuras do ser. Segundo Fortuna, nos cultos que lhe eram prestados, os rituais e sacrifícios "terminavam em comunhão sangrenta" (2005, p. 32). Apegado ao elemento úmido, portanto escorregadio, volátil e móvel como a água, aparece com frequência nos espaços tomados pela vegetação: as árvores e frutos são seus apanágios. Narramos Dionísio, revelamos o vampiro.

Somando provocações às alusões já elencadas, resgatamos de Fortuna a seguinte explicação:

(...) o culto dionisíaco, apesar de suas perversões e mesmo através delas, é testemunho do violento esforço da humanidade para romper a barreira que a separa do divino e para liberar sua alma dos limites terrestres. (...) Afirma-se haver, no espaço primordial da origem, dois mundos: o divino e o humano; duas raças: a dos deuses e a dos homens. Dioniso tende a introduzir os homens no mundo dos deuses e transformá-los numa raça divina. (...) Tendo conduzido sua mãe da Terra dos Infernos ao Olimpo, não é negado pensar que ele queria abrir a todos os nascidos na terra o acesso à imortalidade. (2005, p. 33)

Deixando claro nosso propósito: recuperamos alguns apontamentos sobre a linhagem dionisíaca, bem como insinuamos um paralelo com o discurso diabólico, porque entendemos o vampiro ficcional<sup>17</sup> como um herdeiro destas tradições. *Outsider*, deslocado, marcado pelo ímpeto transgressor: as leis do Pai – seja este Deus, Zeus, o Estado, a moral, em síntese, toda e qualquer castradora autoridade – não se aplicam a ele. Quer o mais-vida, gozando os êxtases da carne e do espírito, em estado de pura vertigem.

Retomemos, neste ponto, o romance de Stephenie Meyer (2008). Como dizíamos, o vampiro Edward é um ícone fascinante, tal como soube Lúcifer ser para o gosto romântico do século XIX. Na produção cinematográfica, há instigante cena em que asas brancas de uma coruja empalhada se acoplam, em sutil efeito de justaposição, ao semblante do pálido morto-vivo. Seria uma referência ao anjo caído? Quanto a Dionísio, além da imortalidade que pretende ofertar aos humanos, há correlações

no tocante ao rápido trânsito de sua "aparição"; o elemento vinho/sangue; o cenário da floresta... enfim, os elementos que, de modo consciente, enumeramos anteriormente, com vistas a esta equiparação.

Salvaguardamos, ainda, uma inferência bastante promissora no que tange à apreciação de *Crepúsculo*. Entendemos todos estes atributos, tão consonantes ao instinto da subversão, próprios não apenas do retrato de demônios e vampiros mas, outrossim, emblematicamente apegados ao caráter juvenil/adolescente. Esta etapa de transição entre visão infantil e adulta, eleita pelo conflito e crise existencial, é pano de fundo da obra de Meyer (2008).

É, ainda, pertinente alertar àqueles que pensam os Cullen como primeiras espécimes de mortos-vivos sem caninos protuberantes, hálito putrefato e elegância sublime, que sua suposição incorre em erro. O vampiro, antes de Drácula (1897), foi resolvido pela poesia e prosa de diferentes modos.

Podemos resgatar, como elucidação ao argumento, a obra de Eric Stenbock, escritor situado na estética decadentista do século XIX. O autor propõe um vampiro que reflete seu tempo, configurando-se como um *flâneur*, um dândi melancólico e perverso, cuja compleição física – um tanto delicada e de traços sutilmente afeminados – conversa com o gosto finissecular pelo elemento andrógino.

Conde Vardalek é o personagem misterioso da história *The true story of a vampire*, publicado em uma coletânea de contos, em 1894. Stenbock demonstra como o vampiro faz do jovem Gabriel sua vítima: não pela perfuração canina, mas, sim, mediante a sedução pela arte. Culto e exímio pianista, Vardalek parece hipnotizar Gabriel com suas execuções de Chopin. Sem que uma única gota de sangue seja derramada – ou sugada –, Gabriel adocece e morre, enquanto Vardalek desaparece de cena.

Por vezes, nenhum traço físico alerta o interlocutor de que está diante de um vampiro. Lord Byron mostrou-se exímio arquiteto da espécie de vampiro dissimulado. O conto inacabado intitulado *Fragment of a novel*, publicado em 1816, faz de seu protagonista um morto-vivo que não se caracteriza como medonho sugador de sangue, mas como um ser de modos ímpares, envolto em um mistério que se atrela às condições de sua sexualidade:

No início do século XIX, vampiros não eram amantes demoníacos, mas sim amigos singulares (...). Seu contato íntimo com os mortais, do sexo masculino, de quem eram perigosamente íntimos, era a sua forma de fascínio e sedução. Eroticamemente ambivalentes, incorpóreos e evanescentes, tais vampiros masculinos lançavam um encanto que depois recusavam-se a consumir, pois, ao mesmo tempo, incitavam e negavam o erotismo subjacente à sua amizade (...). Em Byron, efetivamente, os vampiros têm como traço uniformizante a licenciosidade de embarcarem em uma viagem com outro homem (...). No entanto, os vampiros byronianos não iam além do mero flerte com os homens mortais (...). Na prosa de ficção romântica, os vampiros eram retratados como criaturas elegantemente pálidas e imberbes, dotadas de vozes sedutoras e lábios que passavam a impressão de tédio, além de possuírem extraordinário carisma sexual. Surgindo no decalque da figura legendária de Byron, eram (...) "amantes incapazes de amar". (BARROS, 2007, p. 70-72)

O romance *Crepúsculo*, portanto, não inaugura uma perspectiva. Inscreve-se numa trajetória de múltiplas nuances, cuja força motriz é o mistério e sua peculiar delícia. Seja horripilante ou tranquilizadora, a morte, assim como o conhecimento proibido, instiga a vontade e a curiosidade humana. Meyer e seus "seguidores" apenas dão a mostra de uma possibilidade – condizente com anseios e imaginações pós-modernas – de como a equação entre desejo e falta pode se resolver.

## NOTAS

<sup>[1]</sup> Em linhas gerais, a história versa sobre o envolvimento de uma garota absolutamente normal, Isabella Swan, com o morto-vivo Edward Cullen. Eles se conhecem na escola, na pequena e sombria cidade de Forks, local onde a garota nasceu e para a qual se muda a fim de viver com o pai, Charlie, logo após sua mãe, Renée, casar-se pela segunda vez.

<sup>[2]</sup> Na sequência, a saga se completa por *Lua Nova (New Moon)*, *Eclipse (Eclipse)* e *Amanhecer (Breaking Dawn)*.

<sup>[3]</sup> A exemplo do que ocorre com outra febre do mundo da fantasia: as aventuras do "bruxinho camarada" Harry Potter, criação da inglesa J. K. Rowling.

<sup>[4]</sup> Consulta realizada em 28 de fevereiro de 2010.

<sup>[5]</sup> Segundo dados divulgados pela editora Intrínseca, responsável pela publicação da série no Brasil, as vendas já superaram a casa dos 55 milhões em todo o globo. Cerca de 43 países providenciaram traduções para as obras. Quanto à versão cinematográfica do primeiro título da saga, as bilheterias somaram aproximadamente US\$ 382,133,300.

<sup>[6]</sup> Conceito que tomamos emprestado de Georg Simmel (1858-1918).

<sup>[7]</sup> Ilustrando o comentário, os seguintes links conferem boa amostra do que afirmamos: <<http://gostei.abril.com.br/frame/index/filme-crepusculo-dita-modateen>> e <<http://www.squidoo.com/groups/twilight>>.

<sup>[8]</sup> A embalagem do perfume, que leva o nome de *Twilight*, faz eco à maçã que figura na capa do primeiro livro da saga. Houve polêmica a respeito do design do frasco, uma vez que se assemelha em demasia a um produto da marca Nina Ricci. Para conferir imagens dos produtos, acesse: <<http://www.abril.com.br/noticias/comportamento/embalagem-perfume-crepusculo-vira-polemica-internet-412029.shtml>>.

<sup>[9]</sup> A título de curiosidade, vale averiguar o material disponível no fórum mantido pela editora Intrínseca, disponível em: <<http://www.intrinseca.com.br/crepusculo/forum/index.php>>.

<sup>[10]</sup> O primeiro filme estreou em 21 de novembro de 2008, nos Estados Unidos, e em 19 de dezembro, no Brasil. A adaptação de *Lua Nova* chegou aos cinemas em novembro de 2009.

<sup>[11]</sup> A casa, bem como a descrição dos personagens, instala-se em harmonia com o gosto pós-moderno. Note-se, por exemplo, que para dar medida à beleza dos Cullen, Isabella (ou Bella, como prefere ser chamada) os compara aos modelos impecáveis de "revistas de moda", num acordo com o imaginário de perfeição inatingível própria da época em que a obra é redigida.

<sup>[12]</sup> A partir da década de 1830, popularizaram-se os chamados *penny bloods*, folhetins vendidos a preços acessíveis (daí sua "alcunha") que divulgavam histórias de vampiros para classes trabalhadoras. Destas histórias, destacou-se *Vamey, the vampire* e *The feast of blood* (circulação semanal, entre 1845-1847), onde, pela primeira vez, o morto-vivo aparece associado ao morcego. Tal relação não se estabelecia em obras de ficção anteriores e, tampouco, na condição do vampiro folclórico. Na verdade, a origem primeira da aproximação está no trabalho do naturalista francês George Buffon que, em 1761, chamou de vampiro o morcego bebedor de sangue (*Desmodus rotundus*), típico da América do Sul (ARGEL, 2008).

<sup>[13]</sup> Ao falarmos em "tipo clássico", queremos nos remeter, essencialmente, aos atributos de Drácula, uma vez que este é a matriz do modelo vampírico que atravessa o final do século XIX e persiste durante todo o século XX, como atestam as mais de 160 produções cinematográficas inspiradas na obra de Stoker.

<sup>[14]</sup> *O patinho feio* é um famoso conto de fadas, escrito pelo dinamarquês Hans Christian Andersen no século XIX. Em síntese, a história narra as peripécias de um pequeno cisne, chocado por engano por uma pata. É hostilizado pelos irmãos, pela mãe e por outros animais que não sabem nele reconhecer os traços da ave graciosa que irá se tornar. O sobrenome de Bella – *Swan*, cisne em inglês – nos soa como indicio de intertextualidade verificável entre as trajetórias dos dois personagens.

<sup>[15]</sup> Animal que protagoniza a cena de abertura do filme, em momento de fuga no meio da floresta.

<sup>[16]</sup> Sobre a plural história do diabo, sugerimos o competente apanhado de Robert Muchembled (2001).

<sup>[17]</sup> Nos séculos XVII e XVIII, o morto-vivo era personagem recorrente dos relatos cotidianos, considerado tão real quanto as bruxas, cujos vestígios da crença como dado "empírico" nos soam mais familiares.

## REFERÊNCIAS

ARGEL, Martha; NETO, Humberto Moura. *O Vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.

BARROS, Fernando Monteiro de. *Vampiros letrados, vampiros viajantes*: Byron, Baudelaire e Stenbock. In: COUTINHO, Luiz Edmund Bouças; FARIA, Flora de Paoli (Org). *Corpos-letrados, corpos-viajantes*: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FORTUNA, Marlene. *Dioniso e a comunicação na Hélade: o mito, o rito e a ribalta*. São Paulo: Annablume, 2005.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo em Lygia Fagundes Telles: estudo em Literatura e Psicologia*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

LEGROS, Patrick. *Sociologia do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MEYER, Stephenie. *Crepúsculo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

STOKER, Bram. *Drácula*. Porto Alegre: L&PM, 2005.