

REPRESENTAÇÕES FANTÁSTICAS FIGURAS, FIGURAÇÕES, REFIGURAÇÕES

FANTASTIC REPRESENTATIONS FIGURES, FIGURATIONS, REFIGURATIONS

CARLOS REIS*
c.a.reis@mail.telepac.pt

A presente análise parte de uma noção lata de fantástico, que podemos encontrar nalguma poesia portuguesa do século XIX. Daí passa-se à composição da personagem do fantástico e à sua dinâmica, como figura suscetível de variações. Em função do eixo de referência que é o Drácula, as figurações e as refigurações da personagem do fantástico ganham dimensões diversificadas, em particular quando o cinema e a TV a reelaboram. Resultam daí efeitos paródicos e cómicos que não anulam traços essenciais que permanecem também naquelas representações que se orientam para a sátira de costumes.

Palavras-Chave: fantástico; personagem; figuração; paródia.

This analysis starts from a broad notion of the fantastic, which we can find in some 19th century Portuguese poetry. From there, we move on to the composition of the fantastic character and its dynamics, as a figure susceptible to variation. Bearing in mind the axis of reference that is Dracula, the figurations and refigurations of the character of the fantastic take on diverse dimensions, particularly when cinema and TV rework it. This results in parodic and comic effects that do not cancel out essential traits that also remain in those representations that are oriented towards satire of customs.

Keywords: fantastic; character; figuration; parody.

Data de receção: 15-2-2025
Data de aceitação: 12-6-2025
DOI: 10.21814/2i.6279

* Professor Catedrático, Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras, Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, Portugal.

1. Um poema que colheu grande popularidade, no tempo do romantismo português, foi “O noivado do sepulcro”, de Soares de Passos. Conta-se nele que, num cemitério e numa noite iluminada pela lua, ocorre um episódio fantástico, numa aceção lata do termo, que aqui me convém. Vale a pena lembrar, dos 19 quartetos em versos decassilábicos, aqueles em que se diz que a cabeça do “branco fantasma” está agarrada a um corpo defunto que se ergue do túmulo; depois, o morto caminha pela “mansão da morte” até chegar a outro túmulo. Ali, entoa um lamentoso protesto contra a indiferença de quem habita essa outra sepultura, uma “formosa virgem” e jovem amada que, entretanto, assevera: “Não, não perdeste meu amor jurado”. Por fim, celebra-se, “ao som dos pios do cantor funéreo”, o “sepulcral mistério (...) de infeliz amor”, expressão críptica que me leva a pensar que, depois da celebração, a virgem já o não era (Passos, 1983, p. 27 e 29).

Em muito disto escuto os ecos de outra noiva e de outro sepulcro, anteriores a Passos: refiro-me ao longo poema narrativo de Alexandre Herculano, “A noiva do sepulcro”, de 1838. Neste, o ambiente é menos sombrio; e contudo, não falta nele “a lua em seu crescente”, a “noite silenciosa”, o fantasma de uma amada rejeitada, o clamor do espectro e uma sepultura negra reservada para o amante traidor (cf. Herculano, 1850, p. 277-291).

Os assomos de fantástico que em ambos os poetas surpreendo são evidentes: a morte, a imagística do espectro e a brancura do fantasma consubstanciam figurações que almejam infundir um temor que hoje podemos já não levar a sério. Em todo o caso, aqueles assomos não dispensam a representação de personagens que remetem para os sentidos alegórico-imagísticos a que aludi, expressando uma retórica do terror que é, nos nossos dias, isso mesmo, uma retórica, para mais desajustada daquilo que outras experiências do fantástico nos dizem. Daqui à paródia e à neutralização do fantástico vai um passo fácil de dar.

Não falo em deslizamento paródico sem conhecimento de causa. Uma coletânea de melodias e de poemas, publicada em 1893 por um tal César das Neves e intitulada *Cancioneiro de Músicas Portuguesas*, agrega, em três volumes, “canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados” e assim por diante. Lá encontramos a partitura d’“O noivado do sepulcro”, mais o poema-letra de Passos e ainda uma paródia atribuída a estudantes de Coimbra. Ou seja: quase meio século depois do aparecimento do primeiro noivado, eis que surge um outro noivado, nos mesmos contados 19 quartetos e em verso decassilábico. O tom agora é outro, conforme mostram estes versos:

Vai alta a noite na mansão do estudo,
Triste relógio duas horas dá!
Oh que saudade do folgar das férias
Sofre o que em livros sepultado está!

Depois, entra em cena a noiva defunta, outra figura alegórica, que agora é um compêndio de Química, feito personagem-objeto. Até que, por fim e a fechar:

Quando o relógio fez ouvir oito horas,
Já deste quadro não restava mais
Que um estudante preparado a exame
Fazendo figas à extração dos sais!

Porém mais tarde quando ao quarto aos móveis,

Veio a criada sacudir o pó
 Achou no chão aos pontapés a *Química*
 De que restavam duas folhas só. (Neves, 1893, p. 124)

2. Soares de Passos e Herculano (o d’“A Noiva do Sepulcro”) não apareceram aqui por acaso. Neste momento, posso já elencar um conjunto de dominantes que concorrem para configurar, se não a chamada narrativa fantástica, como subgénero formalmente constituído, pelo menos uma atmosfera e um *ethos* de sabor fantástico – ou protofantástico, se quisermos ser cautelosos.

Primeiro: o *ethos* do fantástico deduz-se da composição, dos movimentos e dos discursos de personagens, como agentes e como pacientes de ações situadas em cenários condizentes. Segundo: aquelas ações requerem um processo narrativo bem ritmado, implicando os componentes de temporalidade e de transformação que a narratividade exige. Terceiro: o concreto de cada caso relatado permite abstrair sentidos essenciais, com o vigor semântico daquilo a que, em fenomenologia da literatura, chamamos qualidades derivadas. Quarto: os efeitos pragmáticos decorrentes dos tais sentidos essenciais estão sujeitos a revisão, a reajustamento e a reinterpretação, com eventual passagem do que é sério ao que é cómico, sentido como divertimento e irrisão.

Do que aqui fica destaque a noção de sentidos essenciais (ou essencialidades), um conceito provindo da lição de um grande filósofo da literatura e da comunicação literária. Palavras de Roman Ingarden, na descrição fenomenológica da semântica do texto literário a que procedeu, há quase um século:

Há qualidades (essencialidades) simples ou também 'derivadas' como, p. ex., o sublime, o trágico, o terrível, o comovente, o incompreensível, o demoníaco, o sagrado, o pecaminoso, o triste, a indescritível luminosidade da ventura, mas também o grotesco, o grácil, o ligeiro, o sereno, etc. (Ingarden, 1973, p. 317).

Sem desfigurar o pensamento ingardiano, podemos acrescentar àquelas “qualidades” (ou essencialidades) a do fantástico e concordar com o seguinte:

Estas qualidades (...) revelam-se normalmente em *situações e acontecimentos* complexos e frequentes vezes muito diversos entre si como uma atmosfera específica que paira sobre os homens e as coisas que se encontram nestas situações e que tudo no entanto e com a sua luz transfigura (Ingarden, 1973, p. 317).

Tomando como boa ajuda as noivas, os sepulcros e os ambientes noturnos de Herculano e de Passos, aquela “atmosfera específica” pode bem ser a do fantástico, se aceitarmos que ela não é exclusiva da narrativa fantástica. Numa posição semelhante à de Ingarden, que igualmente aceito como pertinente, Genette explicita o fantástico, quando se refere a formulações modais providas de certas atitudes existenciais. Ou, “como se diz um pouco mais correntemente, de um 'sentimento' propriamente épico, lírico, dramático - mas também trágico, cómico, elegíaco, fantástico, romanesco, etc. (...)” (Genette, 1977, p. 72). O fundador da narratologia não o diz, mas julgo que está implícito: aquelas formulações podem ser dominantes em certos géneros, mas não ficam reféns deles, nem impedem fenómenos de hibridização.

Tento ser mais claro. É sabido que, ao apresentar o *Frei Luís de Sousa*, Garrett aceitou, para a sua obra, “o título modesto de drama”, mas sublinhou uma outra e mais impressiva condição: “Pela índole [o *Frei Luís de Sousa*] há de ficar pertencendo sempre ao antigo género trágico” (Garrett, 2022: 147). Pois bem: apesar de postular uma ação e de conceber

figuras marcadas pela simplicidade, aparentemente bem longe da vivência do fantástico, o nosso maior dramaturgo cedeu àquele *ethos*, pelo menos num momento.

Trata-se de uma cena decisiva do final da peça, quando uma destemperada Maria, à beira da morte, interpela espectros e uma figura que, para ela, parece ter ressuscitado do reino dos defuntos. Cito o texto garrettiano:

MARIA (*Separando-se com eles da outra gente, e trazendo-os para a boca da cena.*) — Esperai: aqui não morre ninguém sem mim. Que quereis fazer? Que cerimónias são estas? Que Deus é esse que está nesse altar, e quer roubar o pai e a mãe a sua filha? — (*Para os circunstantes.*) Vós quem sois, espectros fatais?... Quereis-mos tirar dos meus braços?... Esta é a minha mãe, este é o meu pai... que me importa a mim com o outro? Que morresse ou não, que esteja com os mortos ou com os vivos — que se fique na cova ou que ressuscite agora para me matar?... (Garrett, 2022, pp. 266-267)

Logo a seguir, Maria morre, não da tuberculose que a atacava, mas de um outro e insólito mal: “Minha mãe, meu pai, cobri-me bem estas faces, que morro de vergonha... (*Esconde o rosto no seio da mãe.*) Morro, morro... de vergonha. (*Cai e fica morta no chão (...)*)” (Garrett, 2022, p. 268).

O excessivo *pathos* que atravessa aquela cena final contraria a admirável contenção de quase tudo o que antecede esta morte. Além disso, não creio que a vergonha seja uma maleita passível de diagnóstico ou de terapêutica. Moral da história: o trágico do *Frei Luís de Sousa* não cancela um laivo de fantástico e este dá lugar a um desenlace insólito que, salvo o devido respeito, pode até suscitar um sorriso de ceticismo — para dizer o mínimo.

3. Tanto as essencialidades ingardianas como a especificação genettiana das formulações modais apontam para propriedades adjetivas: terrível, comovente, demoníaco, etc. Entretanto, essa condição é como que reajustada, uma vez que Ingarden exemplifica o seu pensamento, substantivando os adjetivos (o terrível, o comovente, o demoníaco, etc.), no que é bem acompanhado por Genette (o fantástico). E assim, a substantivação do que deixa de ser acessório abre caminho à disseminação da “atmosfera específica que paira sobre os homens e as coisas”. Entendo, então, aquela “atmosfera” como uma espécie de fluido emocional, figuracional e semântico-pragmático que conserva uma determinada substância modal (o fantástico) em diferentes tempos e espaços.

Vou um pouco mais longe e afirmo que o fantástico beneficia de uma dinâmica que, mediatamente, conduz ao transcendente. Ele aparece e reaparece com a regularidade daquilo que se não pode abolir, eventualmente por traduzir uma essência psico-existencial inerente à condição humana e às suas mais obscuras e persistentes obsessões.

Chego à caracterização de aspetos relevantes do fantástico, antes de ir a personagens que o ilustram. Louvo-me, para isso, em bibliografia da especialidade e alargo a indagação acerca do estatuto modal do fantástico; para isso, recuo, com Rosemary Jackson (que se apoia em Fredric Jameson), ao termo abrangente *fantasia*, entendido como *langue*. Dela “various forms, or *paroles*, derive”. Particularizando: “Romance literature or ‘the marvellous’ (including fairy tales and science fiction), ‘fantastic’ literature (including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka. H. P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc.” (Jackson, 1988, p. 7).

Muitas coisas, como se vê. Por isso, serei drasticamente restritivo e ficar-me-ei por aquelas paragens do fantástico onde circulam entidades disfóricas ou de alguma forma inquietantes e responsáveis por comportamentos pouco ou nada amenos. Tudo bem longe de figuras e de lógicas ficcionais idealizantes, aprazíveis, encantatórias (como nos contos

de fadas), eminentemente lúdicas e cativadoras de público infantil e de espíritos apaziguados. O *meu* fantástico também não é o da ficção científica, nem o de gigantescas sagas com a projeção dos celebrados *O Senhor dos Anéis* ou *A Guerra dos Tronos*. Deixo-as por conta de análises com amplo fôlego e erudição, tão vastas e tão circunstanciadas como os relatos e as personagens que os motivaram.

Fico-me, então, por figuras mais convencionais, mas não necessariamente já esgotadas. Não deixo, ainda assim, de notar que a especificação das práticas fantasistas elencadas por Jackson é facilitada pela amplidão semântica do termo *fantasy* em inglês, alcançando bem mais do que o francês ou o espanhol; de facto, nem o *Larousse*, nem o *Diccionario de la Real Academia Española* relacionam diretamente o termo em apreço (respetivamente, *fantaisie* e *fantasía*) com o fantástico. Diferentemente disso, o *Merriam-Webster* diz que *fantasy* corresponde a “imaginative fiction featuring especially strange settings and grotesque characters” (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/fantasy?src=search-dict-box>). E não me esqueci do português: o nosso *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea* da Academia das Ciências de Lisboa enuncia uma dezena de significados para o vocábulo *fantasia*, alguns deles levemente depreciativos; todavia, quando chega aquele que me interessa, o *Dicionário* prefere despachar a *fantasia* para o sentido brasileiro: “Assombração, visão, fantasma” (*Dicionário*, 2001: 1691). É mais ou menos isto que leio no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, sendo, contudo, aquela *fantasia* particular relegada para uma modesta décima terceira aceção: ali, ela é uma “aparição supostamente sobrenatural; assombração, fantasma” (Houaiss *et alii*, 2003, p. 1694).

Como se vê, a semântica da fantasia, em vários idiomas, não cobre indiferenciadamente o fantástico e as suas realizações. Porque lidamos com a linguagem, inevitável será ter-se em conta o que, noutros tempos e contextos que não os nossos, *fantasia* queria dizer. Apenas um exemplo: n’*Os Lusíadas*, fala-se dela, num momento em que está em causa um dos valores nucleares da grande epopeia e das aventuras narradas:

A disciplina militar prestante
Não se aprende, Senhor, na fantasia,
Sonhando, imaginando ou estudando,
Senão vendo, tratando e pelejando. (Camões, 1972, p. 478)

Quase a encerrar a epopeia, o poeta rejeita a fantasia que, para ele, é um fator de alheamento a superar pelo culto da experiência: “Vendo, tratando e pelejando”, diz o verso. Estávamos no século XVI, tempo em que, antes de Camões, Duarte Pacheco Pereira, no seu *Esmeraldo de Situ Orbis* (1506), afirmara que a matriz do conhecimento é a mesma experiência e não a perturbadora fantasia.

Isto quer dizer que, nesta aceção e no século XVI, não há lugar para as figuras, para as atmosferas e para as ações da narrativa fantástica, tal como hoje a conhecemos. É certo que havia monstros, mostrengos e um mar tenebroso, mas eles não existiam ainda como figuras ficcionais *stricto sensu*, antes como partes constitutivas de um universo de crenças e de temores, às vezes alegoricamente representados, aquém da ontologia da ficção literária com que hoje lidamos.

Foi preciso esperar dois séculos para que, num quadro filosófico e científico dominado pela razão, existissem as condições para a emergência da literatura fantástica, coisa aparentemente – mas só aparentemente – paradoxal. David Roas refere-se a isto mesmo, quando diz: “La razón se convirtió en el paradigma explicativo fundamental” (Roas, 2011, p. 16). E antes disto:

La literatura fantástica nació en un universo newtoniano, mecanicista, concebido como una máquina que obedecía leyes lógicas y que, por ello, era susceptible de explicación racional. El Racionalismo del siglo XVIII había convertido a la razón en la única vía de comprensión del mundo. (Roas, 2011, p. 15)

Como muitas vezes tem acontecido, a literatura e a arte em geral reagem ao que é dominante e subvertem o que parece estável, interpelando as certezas e as convicções dos públicos. O fantástico e a narrativa fantástica são, justamente, um modo representacional e um subgênero talhados para a subversão de um mundo de “leis lógicas”; além disso, a narrativa fantástica não se faz sem personagens. É pertinente, então, o que diz Roas e que Bakhtin já adiantara: o século XVIII, o racionalismo e a sua tendência analítica e crítica criaram condições de fermentação para dois fenômenos. Primeiro, para a afirmação da personagem como a grande categoria do relato a que chamamos romance; segundo, para a possibilidade de se elaborar a personagem como figura que nos é familiar, que está prosaicamente perto de nós e não no lugar recôndito do herói épico (de novo Bakhtin). Um prosaico que, por vezes, se completa com uma boa dose de comicidade e de sátira, como se percebe em não poucas personagens do romance realista.

4. Duas perguntas inevitáveis. Primeira: quem são as personagens do fantástico que nesta ocorrência me interessam? Segunda: como se processa a sua figuração? Respondo à primeira pergunta pelo critério do menor denominador comum e recorrendo à ajuda dos autores que se consagraram à matéria. Até mesmo à de Todorov, apesar das reservas que me merece a sua *Introduction à la littérature fantastique*.

No capítulo em que anuncia os temas do fantástico, o autor não pode deixar de falar de personagens (mas sem reconhecer essa “concessão”), coisa rara em quem, no tempo do estruturalismo, tinha delas uma percepção quase só funcionalista. E assim, apoiando-se em Peter Penzoldt, em Louis Vax e em Roger Caillois, Todorov abre caminho para a identificação de figuras do fantástico suportadas por uma larga tradição literária e artística: o diabo, a alma penada, o fantasma, o espectro, a morte, o vampiro, o autômato, o lobisomem, o feiticeiro. Por agora, chega, mas a lista poderia ir mais longe e integrar bruxos e bruxas, incluindo as do Halloween, tão banalizadas que já não impressionam ninguém.

Parece-me pertinente, neste momento, notar que aquele grupo seletivo induz uma visão por assim dizer canônica e literária do “léxico” das figuras do fantástico, bem como da implícita gramática narrativa que as serve. Isto quer dizer que, com a entrada em cena de linguagens, de meios de comunicação, de impulsos criativos e de atitudes recetivas menos convencionais, havemos de estar preparados para tudo. Penso em refigurações do fantástico relativamente ousadas e descanonizadoras, no cinema e na TV, na banda desenhada e nos jogos narrativos; e, lembrando um filme de Ivan Reitman que fez história, *Ghostbusters* (1984, com sequelas em vários suportes e *media*), tenho em mente também a explosão dos efeitos especiais, depois incrementados com a ajuda do digital, tudo, por vezes, visando adolescentes pouco assustadiços. Esses novos públicos, dilatados pela adesão de adultos infantilizados, já não tremem, antes se divertem com a voz cava dos fantasmas e com os feitiços de Harry Potter. Se os resultados não são genuinamente cômicos, para lá caminham.

Acresce a isto que, como bem se sabe, o jovem estudante de Hogwarts transpôs, num verdadeiro e, para ele, trivial passe de magia, as fronteiras do mundo ficcional literário. Mais: a criatura de J. K. Rowling, em poucos anos objeto de incontáveis refigurações, antes de tudo cinematográficas e, em geral, transartísticas, alimenta o mundo da *fan fiction* e massifica o fantástico à escala planetária. Nesse mundo *fantasticamente* comercial, já analisado no âmbito dos estudos narrativos (veja-se o volume organizado

por Hellekson e Busse, 2006), multiplicam-se os *gadgets*, os parques temáticos, as indumentárias (as fantasias, nunca melhor dito), as performances, os *websites*, os clubes de devotos, os glossários, as experiências imersivas e tudo o mais que confirma o que tenho vindo a sublinhar: o impulso de refiguração (que neste caso parece inesgotável) das figuras do fantástico. Um bom negócio, em resumo.

5. Posto isto, vamos àquilo que julgo ser fundamental: problematizar a figuração das personagens do fantástico, com destaque para vários atributos figuracionais e para a sua funcionalidade. Em primeiro lugar, aquelas personagens nem sempre têm nome próprio e podem contentar-se com uma designação inspirada na lógica do típico e, nalguns casos, do alegórico (recordo: a morte, o espectro, o feiticeiro). Já tratei desta questão (cf. Reis, 2018a: 97-117), quando me ocupei de deslizamentos que, no campo da figuração, permitem falar numa radicalização do insólito (por natureza, ele é antitípico), conduzindo ao campo da narrativa fantástica: nesta, encontramos o vampiro, o duende ou o fantasma na condição de tipos, em boa parte por serem figuras oriundas de derivações epigonais que levam as convenções do fantástico ao limite do estereótipo. Nenhum vampiro que se preze dispensa uns dentes caninos bem vistosos. Por outro lado, o impulso paródico e caricatural convida a acentuar traços que tornam a personagem fantástica previsível e, quando calha, um tanto risível; sendo assim, debilita-se o *pathos* que o fantástico primordial persegue, coisa compreensível quando está em causa o público infantil. Bem contada, a história de Gasparzinho (originalmente, Casper, *The Friendly Ghost*, 1939, por Seymour Reit e Joe Oriolo) pode até ajudar uma criança a adormecer... Menos sonolentos, os adolescentes do tempo do primeiro Casper talvez tenham preferido o arrojo e a coragem do justiceiro Fantasma (*The Phantom*, criação de Lee Falk, 1936); ocultando o cidadão Kit Walker, casado e pai de família, com dois filhos, o vigoroso Fantasma assustava, sim, mas só os criminosos e os inimigos da justiça, competentemente esmurrados e marcados com uma caveira.

Insisto na questão da denominação, muitas vezes um elemento importante no movimento de figuração (cf. Reis, 2018b, p. 369-372), porque, com a ajuda do ternurento diminutivo Gasparzinho, tenho presentes os significados deduzíveis da atribuição de determinado nome próprio. O que este traz consigo é uma especificação que, sem cancelar o modo de ser típico do demoníaco, do vampiresco ou do fantasmático, individualiza, densifica e diferencia (*ma non troppo!*) a personagem. É isso que acontece, em contextos narrativos relativamente elaborados, com o clássico conde Drácula, com Astromar Junqueira, de *Roque Santeiro* (de Dias Gomes, 1985-86), com o já aqui falado Harry Potter e com Will Randall (em *Wolf*, 1994, realização de Mike Nichols), este último resultado de um *casting* que, ao eleger Jack Nicholson, acertou em cheio (seria difícil, mas não impossível, um lobisomem interpretado pelo bonzinho Tom Hanks, quando jovem).

Normalmente, a figuração da personagem do fantástico requer atributos de caracterização física relativamente impressivos, redundantes e, literalmente, vistosos. Perguntas retóricas: é concebível um vampiro com dentes impecavelmente alinhados e sem olheiras? Surpreende que um lobisomem seja abundantemente cabeludo? A morte que se encontra no conhecido e quase homónimo romance de José Saramago passaria sem a sua gadanha (cf. Pacheco, s.d.; Silva, 2019)? E aceita-se que o diabo seja uma figura sóbria, na vestimenta, no fâcies e nos gestos? Em princípio, não.

Repito e sublinho: em princípio, porque sei bem que a paródia complica estas asserções e as respetivas imagens. Afinal, o diabo pode aparecer sem chifres, como “um indivíduo corpulento, todo vestido de preto, de chapéu alto, com as duas mãos calçadas de luvas negras gravemente apoiadas ao cabo de um guarda-chuva” (Queirós, 1992: 89).

Estamos com Eça e n’*O Mandarin*, compreendendo-se o que diz o texto, em jeito de *capitis diminutio*: “Não tinha nada de fantástico” (Queirós, 1992, p. 89; sobre o fantástico n’*O Mandarin*, veja-se Sequeira, 2002, p. 385 ss.). Note-se que o procedimento de desconstrução não é tão raro como pode supor-se; para nos mantermos no registo demoníaco, lembro outra indumentária alternativa e subversiva, a de um certo diabo que veste Prada, afinal uma figura feminina com insuportável e, naturalmente, diabólico feitio, tudo modelado pelo talento da magistral Meryl Streep.

6. Estas são as dominantes (ou algumas delas) que, em linha com a vocação cognitivista dos estudos narrativos, permitem dizer: os dispositivos de figuração das personagens do fantástico asseguram, na instância da receção literária, teatral, cinematográfica, televisiva, etc., um alto grau de recognoscibilidade. É graças à riqueza iconográfica do fantástico (ou seja: ele dá nas vistas) que se processam, sem grandes ambiguidades, atos de reconhecimento apoiados numa tradição literária que inspira as artes da imagem, para depois ser por elas retroalimentada. Em resumo: toda uma dinâmica intermediática de figurações e de refigurações que assenta nas dominantes a que me reporte.

Ainda assim, não ignoro que, eventual e pontualmente, as tais dominantes são reelaboradas pela via da paródia e da irrisão. O que não chega para corroer por completo a essencialidade do fantástico (volto a este conceito analítico), uma vez que a sua derrogação só faz sentido porque, inevitavelmente e no plano cognitivo, temos memória do modelo que é subvertido. Como quem diz: divertimo-nos com o simpático Gasparzinho ou com a captura de Slimer, o fantasma guloso de *Ghostbusters*, porque não esquecemos o tormento, maior ou menor, que outras figuras fantasmáticas causam, quando estamos imersos no mundo da ficção. Quem não sente um arrepio de medo, ao encontrar ou reencontrar o Ghostface de *Scream* (1996, *Gritos*, por Kevin Williamson e Wes Craven) e demais sequelas?

Por fim e como a experiência ensina, algumas vezes a regra convida à exceção que, retroativamente, a reafirma. Quero dizer com isto que, nalguma rara ocorrência, a quase sempre expressiva figuração do fantástico impressiona pelo vazio. Caso conhecido: em *Le Horla* (segunda versão, 1887), de Maupassant, a figura desvanece-se, em favor de uma entidade sobre-humana, fluida, impalpável e destituída de atributos físicos. O fantástico está lá, ninguém o nega, mas estamos ainda perante uma personagem, no sentido mais estrito do termo? Fica a pergunta.

7. Fixo-me agora, com brevidade, em vampiros, ou seja, numa grande personagem do fantástico, com abundante representação na literatura, outrora e ainda nos nossos dias. Essa representação tem conhecido várias metamorfoses, em diferentes tempos literários e obedecendo a performances que não alteram substantivamente a personagem (cf. Humphreys, 2018).

Começo por apelar à minha memória pessoal vampírica (salvo seja). Por meados dos anos 60, no ambiente pacato de uma ilha dos Açores, um programa estudantil de rádio tinha um título sugestivo, “Vampiros”. Não enganava ninguém a canção-indicativo, que dizia assim: “No céu cinzento sob o astro mudo / Batendo as asas pela noite calada / Vêm em bandos com pés de veludo / Chupar o sangue fresco da manada”. A isto seguia-se uma estrofe-refrão que, mais adiante, encerrava o poema: “Eles comem tudo, eles comem tudo / Eles comem tudo e não deixam nada”. Só mais tarde entendi plenamente por que razão José Afonso era, ali e naquele tempo, uma presença tão incómoda que houve que substituir a canção-indicativo por outra mais inocente. Aqueles vampiros não eram

exatamente os do fantástico, mas vinham de lá e denunciavam, por via alegórica, os opressores de uma realidade violentada, sem direito à palavra livre.

Seja como for, os vampiros de que então tomei conhecimento interessam-me agora como figuras literárias com ampla fortuna transcultural. Sem surpresa, o vampiro comparece em dicionários de personagens que privilegiam tipos, coisa significativa, pelo que se viu antes. Lá o encontro, no *Dictionnaire des types et caractères littéraires* (de Aziza et alii, 1978), com minuciosa referência a concretizações que eclodiram sobretudo a partir do fundacional *Dracula* (1897), de Bram Stoker. É essa figura vampírica que reaparece no *Dictionnaire des figures et caractères littéraires*, dos mesmos autores (Aziza et alii, 1981), já com as orelhas e com os dentes do sinistro conde da Transilvânia, sem esquecer os seus apetites sanguíneos. Neste segundo dicionário fica bem clara a extensa sobrevida da personagem, que se dissemina por todo o mundo, em diferentes suportes, linguagens e contextos, quase sempre com traços estabilizados. E ainda noutros elencos: em McGovern (dir., 2004), em Sollars (2011) e seguramente em muitos mais, mas não no “canónico” Laffont-Bompiani (eds., 1984), nem no correspondente dicionário de autores (Laffont-Bompiani, eds., 1994), que omite Stoker.

De Drácula pode dizer-se que não muda de vida (é insaciável...), nem de figura, apenas vacila um pouco, quando é parodiado. Só um exemplo: em 1979, o grande autor japonês de mangá Tezuka Osamu, desenvolveu um incompleto *Dom Drácula* (ou *Don Dorakyura*), onde o conde, tendo fugido para o Japão, surge refigurado, desajeitado e incompetente na escolha das vítimas a sugar. Nesta derivação, comentada por um morcego de nome Yasubei, a filha de Drácula vai-se afastando da sintomatologia vampírica; a moça chama-se Chocola e, na versão animada da Rede Manchete, tem o nome adequadamente mudado para Sangria. Afinal, nem tudo se perde.

Nas variações a que me refiro e nas demais de que não falo agora, permanece ativa a essencialidade vampírica, uma essencialidade com incontáveis metamorfoses, a começar pela lexical: de acordo com o *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, chamamos *vampe* a uma “atriz que faz o papel de mulher sedutora, capaz de provocar tragédias” e também a uma “mulher elegante, sensual, especialmente atrativa, capaz de exercer uma forte sedução sobre os homens” (*Dicionário*, 2001: 3701). O Houaiss está de acordo com estas propriedades perigosas, como igualmente concorda com a origem do neologismo: a língua inglesa, onde *vamp* (diz o Webster) é uma redução de *vampire*.

Porque não posso ir mais longe, sublinho apenas isto: as personagens vampíricas não estão quietas, disseminam-se pelo mundo e circulam no tempo. É isso que mostra um obscuro romance de um quase esquecido romancista-cineasta, Pierre Kast. Localizada em Lisboa, em Alfama (quem diria!) e no século XVIII, a ação de *Les Vampires de l'Alfama* (1975) centra-se nas aventuras satânico-eróticas de um conde (tinha de ser) e de um casal de filhos, todos refugiados naquele bairro recôndito, onde são, evidentemente, perseguidos pela Inquisição. Não falta aqui, como se vê, cor local nem atmosfera de época, confirmando-se, além disso, que os vampiros gozam de uma fama que vem de longe. E porquê esta fortuna?

8. Já tentei um princípio de resposta à interrogação, apoiado na noção de que o tempo da modernidade (e também a pós-modernidade, por outras razões e de outro modo) favorece a subversão das “leis lógicas” de que falava David Roas, anteriormente citado. Acrescento a isto um outro fenómeno relevante, em que insisto: o advento e a consolidação da personagem como grande categoria do conhecimento narrativo, um advento ocorrido mais ou menos naquele mesmo tempo epistemológico. Até hoje, superando crises e revertendo mortes anunciadas, a personagem continua no centro estratégico da narrativa (e do romance), projetando em nós ou de nós recebendo ilusões

e desilusões, traumas e ambições, desejos e frustrações. E também medos, às vezes tão recônditos e sombrios que não resistimos a purgá-los. A figura vampírica, no contexto do relato e da sua sedutora eficácia, é um instrumento dessa catarse, trazendo consigo a sede de um intemporal elemento que simbolicamente transporta em si a vida e a morte, a redenção e o anúncio da fertilidade feminina: o sangue que é sacrifício, mas também transmissão da vida ou, pelo contrário, anúncio do seu fim, promessa de imortalidade e regenerador revigoramento da existência humana, por determinação divina (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1982, pp. 843-844; Cirlot, 1987, pp. 398-399).

Daqui transito, quase drasticamente, para outro campo de refiguração da personagem vampírica, buscando entender a sua fortuna cultural: o campo dos movimentos transmediáticos, mais o dinamismo e a sobrevida que eles induzem. Em minha opinião, as adaptações (para nos entendermos) que partem da literatura e dos seus vampiros, com o romance de Stoker à cabeça, beneficiam, quando toca a práticas iconográficas, de uma imagem dotada de traços bem expressivos, com fisionomia e indumentária bem definidas. Assim, depois de ter entrado no cinema, a figura foi-se estabilizando, com destaque para Drácula, o vampiro de todos os vampiros. Só por si e até 2015, ele somava 538 refigurações cinematográficas e televisivas, correspondendo à personagem literária mais representada naqueles ecossistemas mediáticos (é isso que diz o Guinness Book of Records, em <https://www.guinnessworldrecords.com/world-records/97587-most-portrayed-literary-character-in-film>).

Contribui para a dita estabilização o trabalho de *casting* que assegura atos de reconhecimento inequívocos, como observamos (é o termo) no mais famoso de todos os Dráculas, o do ator britânico Christopher Lee. As suas seis interpretações da personagem, entre 1958 e 1972, parecem ter literalmente incorporado o próprio Drácula, impondo um fâcies inconfundível: rosto longo, cabeleira luzidia com entradas e penteada para trás, boca intumescida, sabe-se bem porquê. Quando se pensa no longo trajeto draculiano de Lee, fica-se até com a impressão de que o ator vampirizou o vampiro, sendo este um caso bem evidente do efeito de duplicidade representacional da personagem cinematográfica, tal como foi analisado por Murray Smith: por vezes, a personagem é ela mesma e também o ator que lhe dá corpo; e este é ele mesmo, mais a personagem em que se especializou (cf. Smith, 2011). Sendo assim, não se estranha que muitos vampiros tenham alguma coisa de Drácula e, quando calha, de... Christopher Lee.

Em síntese: é fácil ser vampiro (e Drácula), no respeitante à modelação como figura ficcional. Por essa razão, o vampiro tem lugar reservado em Halloweens e demais celebrações em que o sobrenatural, os rituais de morte, os mistérios da existência humana e o destino *post-mortem* se fundem, até mesmo quando se brinca com tudo isso. Provém dos destemperos vampíricos e da sua fúnebre seriedade o estímulo para a paródia transgressiva, porque se esfumou, à força de redundância e de previsibilidade, o medo que o vampiro quer impor. É sempre assim, na história da literatura e da arte em geral, como bem se sabe, quando nos lembramos da poesia dos cemitérios e da atração pelo *locus horrendus*, na passagem do século XVIII para o seguinte; o mesmo pode ser dito de uma aliada preferencial do *ethos* do fantástico, a literatura gótica em geral. Da saturação e do excesso à paródia vai a curta distância de um passo fácil de dar.

9. Por isso, volto aos vampiros, abrevio muito e amenizo um pouco, com alguns exemplos. Para tal, fixo-me, de forma inevitavelmente redutora, em manifestações do cenário cultural brasileiro das últimas décadas, até por ser esse contexto socio-mediático reconhecidamente propenso à inovação, à descanonização e à dessacralização do que parece solene.

Duas práticas narrativas com público alargado refiguram o vampiro, às vezes com laivos de alguma comicidade. Uma dessas práticas é antiga e bem genuína, mas continua a fazer o seu caminho, em especial no Nordeste do Brasil. Isso mesmo é confirmado, em dois folhetos de cordel, por um vampiro amoroso e por um outro que é paladino da justiça; chamam-se esses folhetos *O Vampiro Apaixonado*, de Antônio Carlos Barreto, e *Vampiro do Cordel: O Caçador de Assombração Vs. O Cangaceiro Fantasma*, de Adriano Marcena. Logo pelo título percebe-se: este segundo vampiro, operando bem longe das montanhas da Transilvânia, calha muito bem ao imaginário do fantástico nordestino.

Quando o vampiro chega à TV e ao padrão Globo, o seu potencial de refiguração e o seu público aumentam consideravelmente. Foi assim com a telenovela *Vamp*, de Antônio Calmon e outros (1991-92), em 179 capítulos que, designadamente, acolheram uma Natasha que vende a alma ao chefe dos vampiros, o conde (tinha de ser...) Vladimir Polanski. A fórmula parece ter dado certo, pelo que a Globo, ao perceber que havia apetência por vampiros brasileiros, insistiu, de novo contando com a autoria de Calmon, uma espécie de Bram Stoker da TV; n' *O Beijo do Vampiro* (2002-03), chegou-se aos 215 episódios, sendo as estrelas da companhia atores consagrados como Tarcísio Meira, Glória Menezes e Cláudia Raia. A ação é tão convulsivamente recheada de incidentes que nem a resumo aqui; digo apenas que a colocação desta (e também da anterior) telenovela no horário das 19 horas constituía, só por si, uma proposta de entretenimento: àquela hora, as histórias, mesmo as vampíricas, costumam ser ligeiras e divertidas, muito distantes, por isso, da pesada atmosfera noturna que os vampiros a sério respiram.

Salto a banda desenhada (mas tenho pena) de Zé Vampir e da turma do Penadinho (com um fantasma, um lobisomem, um esqueleto e uma múmia, tudo em formato infantil), para render homenagem a um grande vampiro da cultura brasileira. Melhor: para reconhecer o extraordinário trabalho de criador de personagens de um grande comediante, Chico Anysio, esse que, em décadas de carreira na TV, deu vida a mais de 200 figuras. Só quem entende (não é o meu caso) que a valoração de práticas culturais deve estar protegida por muralhas de preconceito elitista pode desconsiderar o labor de um artista como Anysio e a sua capacidade para anular fronteiras entre mundos, afinal, comunicantes. A TV tem sido, para o bem e para o mal, o viveiro mediático de experiências como o contributo dado por Anysio para a disseminação, em jeito desconstrutivo, de uma grande personagem do fantástico: o vampiro Bento Carneiro, que, sobretudo nos anos de 2009 a 2012, invariavelmente soltava a sua ameaça: "Minha vingança será malígrina!"

Não é este um vampiro qualquer. Restam nele traços caricaturais dos Dráculas mais conhecidos (as olheiras, a capa e a gestualidade), ao que se junta a impagável conotação religiosa do nome Bento e a análise crítica da realidade social envolvente. Tudo isso, mais a "brasilidade" de um sotaque caipira que, em jeito de provocação, ajuda a deslocar a figura vampírica (e draculiana) para fora do seu enquadramento original. Orgulhosamente, Bento Carneiro é um "vampiro brasileiro, aquele que vem do alguém do além, adonde que vêve os mortos" (em <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/humor/chico-anysio-show/noticia/galeria-de-personagens.ghtml>); e contudo, nem isso, nem o recurso à Internet (sim, Bento Carneiro é internauta) chegam para reverter uma decadência a que não faltam gestos desajeitados e medos risíveis, até mesmo em relação ao sobrenatural. Em suma: o vampiro padece de uma certa fragilidade humana e de inseguranças que lembram, pela via sinuosa do cómico, a nossa condição de seres sem muitas certezas e com persistentes dúvidas, incluindo as que a morte e o além sempre nos reservam.

10. Posto isto e o mais que agora não digo, concluo: as personagens do fantástico estão de boa saúde e recomendam-se, coisa estranha, mas efetiva, nalguns daqueles seres, em particular nos que convivem com o reino dos defuntos. O destaque que aqui dei aos vampiros bem o mostra, parecendo certo que, enquanto o sangue não coagular, eles continuarão entre nós, até mesmo em performances disruptivas e em estilos paródicos.

É isso que fica evidente, quando olho a oferta televisiva disponibilizada nos últimos anos, à escala internacional. Publicidade à parte, desde que se instalou no universo do *streaming*, a Netflix ostenta ou ostentou uma meia dúzia de séries de vampiros; conta-se nelas um *Drácula* (2020, por Mark Gatiss e Steven Moffatt) e *The Originals* (2013-2018, criação de Julie Plec), sendo esta um *spin-off* dos aclamados *The Vampire Diaries*, cujo êxito à escala mundial (oito temporadas, a partir de 2009) explica a profusão de derivativos, em séries de TV, em romances e em bandas desenhadas. Os aficionados do género e da série sabem-no bem: os *Diários do Vampiro* (por Kevin Williamson e Julie Plec, a partir de livros de Lina Jane Smith) desenvolvem-se em torno dos amores de dois manos vampiros com sugestivo sobrenome italiano (Salvatore) que desejam a mesma moça. Esta rivalidade entre irmãos não é nova, como sabem os conhecedores do Antigo Testamento e os leitores do genial Machado de Assis, em *Esau e Jacó*, os dois gémeos que disputaram o amor de uma e a mesma jovem.

A coisa é mais séria do que se pensa e assim o dizem vozes entendidas. Em 2015, o italiano Giuseppe Ferrari, líder do Grupo de Pesquisa e Informação Sócio-Religiosa, deixou um aviso ao Vaticano, preocupado como estava com a disseminação e com o êxito, junto dos jovens, de filmes e de séries dominados pelo fantástico, pelo terror, pelo sobrenatural e pelo demoníaco. Mais, claro está, as respetivas personagens. A este alerta somou-se o do porta-voz da (nem mais nem menos) Associação Internacional de Exorcistas, Valter Cascioli; segundo a revista *Visão*, de 15 de abril de 2015, Cascioli, perante o aumento da atividade demoníaca, recomendou o urgente combate contra o mal e o diabo, como forma de compensar os malefícios da sociedade contemporânea (ver <https://visao.pt/atualidade/sociedade/2015-04-15-vaticano-alertado-para-perigos-de-series-e-filmes-sobre-vampirosf816467/>).

Ignoro se o Vaticano deu ouvidos a estas preocupações e mais ignoro se fez alguma coisa por elas. Admito que não e digo porquê. Há muito que o Cristianismo convive com o fantástico e com o satânico, integrando-o nas suas liturgias, nos seus discursos, nas suas práticas culturais, nos seus exorcismos e também, com frequência, nos seus atos repressivos (*O Crime do Padre Amaro* mostra-o bem). Será essa uma forma de o controlar e talvez até de o esconjurar, mas não, por certo, de o omitir. Fico-me por um exemplo.

Contemple-se, com demora e com espanto sempre renovados, o Pórtico da Glória da Catedral de Santiago de Compostela, um dos mais extraordinários testemunhos de devoção, de fé e de exaltação religiosa a que a arte deu lugar, no caso, a de Mestre Mateo. Ao longo de duas décadas, na segunda metade do século XII, o genial artista modelou, alinhou e hierarquizou patriarcas, profetas e evangelistas, anjos e músicos mais os seus instrumentos (veja-se a muito elucidativa obra coletiva organizada por Villanueva, 1988), objetos da paixão de Cristo e almas de bem-aventurados, tudo envolvendo as figuras de Cristo Redentor e de Santiago Apóstolo. Um prodígio de relatos e de personagens em (quase) movimento, uma das quais é o próprio Mateo, “narrador” daquela esmagadora sinfonia de pedra outrora policromada. Pois bem, em harmonia com o destaque que o imaginário medieval conferia aos bestiários, abundam no Pórtico da Glória figuras de animais, em posição de companhia ou de submissão. Mas não só. Na base de, pelo menos, um dos pilares, as bestas não estão sós; acompanham-nas, naquele lugar de humilde rebaixamento, figuras fantásticas, vagamente antropomórficas, mas dignas também de serem representadas. Porque, afinal, elas convivem, desde há muito, com os mistérios da

escatologia e com a irreprimível criatividade do engenho humano. E assim continuará a ser.

REFERÊNCIAS

- Academia das Ciências de Lisboa. (2011). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Academia das Ciências de Lisboa
- Aziza, C., et al. (1978). *Dictionnaire des types et caractères littéraires*. Fernand Nathan.
- Aziza, C., et al. (1982). *Dictionnaire des figures et des personnages*. Garnier.
- Camões, L. de. (1972). *Os Lusíadas* (Á. J. da C. Pimpão, Ed.). Instituto de Alta Cultura.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Éditions Robert Laffont/Éditions Jupiter.
- Cirlot, J.E. (1987). *Diccionario de símbolos* (7ª ed.). Labor.
- Garrett, A. (2022). *Frei Luís de Sousa* (J. Dionísio, Ed.). Imprensa Nacional.
- Genette, G. (1979). *Introduction à l'architexte*. Seuil.
- Hellekson, K., & Busse, K. (2006). *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays*. McFarland & Company.
- Herculano, A. (1850). *Poesias*. Viúva Bertrand e Filhos.
- Houaiss, A., et al. (2003). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Círculo de Leitores.
- Humphreys, J. P. C. (2018). O Vampiro na Literatura: um estudo sobre a constituição da performance da personagem através da permutabilidade do tema. *Revista de Letras – Juçara*, 2(1), 312-331.
- Ingarden, R. (1973). *A obra de arte literária*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Methuen.
- Laffont-Bompiani (Eds.). (1984). *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*. Robert Laffont.
- Laffont-Bompiani (Eds.). (1994). *Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*. Bompiani & Éditions Roberts Laffont.
- McGovern, U. (Ed.). (2004). *Dictionary of Literary Characters*. Chambers.
- Neves, C. das. (1893). *Cancioneiro de Músicas Portuguesas*. Tip. Ocidental.
- Pacheco, P. (s.d.). Morte. En C. Reis (Org.), *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*. Centro de Literatura Portuguesa. Recuperado de <http://dp.uc.pt/conteudos/entradas-do-dicionario/item/1159-morte>.
- Passos, S. de. (1983). *Poesias*. Veja.
- Queirós, E. de. (1992). *O Mandarin* (B. Berrini, Ed.). Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Reis, C. (2018a). *Pessoas de Livro: Estudos sobre a Personagem* (3ª ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Reis, C. (2018b). *Dicionário de Estudos Narrativos*. Almedina.
- Roas, D. (2011). *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Editorial Páginas de Espuma.
- Sequeira, M. do C. C. B. de. (2002). *A Dimensão do Fantástico na Obra de Eça de Queirós*. Campo das Letras.
- Silva, G. (2019). A figura da morte em *As intermitências da morte* em José Saramago. En C. Pimentel & P. Morão (Coords.), *Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa* (pp. 417-427). Húmus.

Smith, M. (2011). On the Twofoldness of Character. *New Literary History*, 42(2), 277-294.

Sollars, M. D. (2011). *Dictionary of Literary Characters*. Facts on File.

Villanueva, C. (Ed.). (1988). *El Pórtico de la Gloria: Música, Arte y Pensamiento*. Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.