



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Campus I – Rodovia BR 285, Km 292

Bairro São José – Passo Fundo, RS

CEP: 99.052-900

E-mail: ppgletras@upf.br

Web: www.ppgl.upf.br

Fone: (54) 3316-8341

Cristina Azevedo da Silva

**O SOBRENATURAL NA FANTASIA VAMPIRESCA DE
ANDRÉ VIANCO**

Passo Fundo, junho de 2015

Cristina Azevedo da Silva

O SOBRENATURAL NA FANTASIA VAMPIRESCA DE
ANDRÉ VIANCO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Passo Fundo, como requisito para obtenção do grau de mestre em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Becker.

Passo Fundo

2015

CIP – Catalogação na Publicação

S586s Silva, Cristina Azevedo da
O sobrenatural na fantasia vampiresca de André Vianco /
Cristina Azevedo da Silva. – 2015.
77 f. ; 30 cm.

Orientação: Professor Dr. Paulo Ricardo Becker.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo
Fundo, 2015.

1. Leitura. 2. Fantasia. 3. Vampiros na literatura. I. Becker,
Paulo Ricardo, orientador. II. Título.

CDU: 028.02

Catálogo: Bibliotecária Cristina Troller - CRB 8/8142

À Marialídia, minha estimada mãe que, desde o início de tudo, sempre esteve ao meu lado e, mesmo nos momentos mais adversos, foi modelo de força, perseverança e coragem.

Agradeço ao professor Dr. Paulo Ricardo Becker, pelo apoio durante a orientação deste trabalho.

Aos professores das disciplinas cursadas ao longo do curso, pelo compartilhamento de conhecimento.

Aos amigos e familiares, pelo amor, carinho e conforto nos momentos de maior inquietação.

Às colegas de curso, pela partilha constante, pelo entusiasmo e carinho desde o começo e pela motivação e alento nos momentos de crise.

Às professoras Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa e Dra. Tânia Mariza Kuchenbecker Rösing, pelas fundamentais contribuições na banca de qualificação.

À Fapergs, pelo apoio concedido sob a forma de bolsa de estudos, o que tornou viável esta pesquisa.

*By becoming a monster,
one learns what it is to be human.*

Ao tornar-se um monstro,
aprende-se o que é ser humano.

Mark Rein-Hagen

RESUMO

A literatura fantástica tornou-se, especialmente nas últimas décadas do século XX, um importante tópico da literatura contemporânea. O interesse pelos gêneros que a integram é crescente tanto de estudiosos quanto de leitores do mundo inteiro, como se pode constatar pelo número significativo de publicações e vendas de obras que exploram sua temática característica: o sobrenatural. Atualmente, no cenário brasileiro, um escritor no gênero da fantasia que tem se destacado é André Vianco, com obras que narram histórias que geralmente envolvem personagens vampiros. Nesse contexto, desenvolveu-se uma pesquisa descritiva, bibliográfica e qualitativa, com o objetivo de investigar e analisar como se constrói o sobrenatural na narrativa da saga *O Vampiro rei*, de André Vianco. Como base teórica imprescindível para esta pesquisa destacam-se: as características e as particularidades dos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso, que integram a literatura fantástica (TODOROV, 1975; FURTADO, 1980), a construção das personagens (CANDIDO; ROSENFELD, 1976), assim como os níveis da estrutura narrativa (BARTHES, 2013; TODOROV, 2013). Ao analisar os elementos inerentes à prosa de ficção, apresentam-se as particularidades do texto narrativo e da construção das personagens por meio de elementos dos gêneros fantástico e maravilhoso, trazendo também o aspecto psicológico das personagens, que contribui, assim como os demais elementos, para a composição do sentido global do texto.

Palavras-chave: Sobrenatural. Literatura Fantástica. Narrativa. André Vianco.

ABSTRACT

Fantastic literature has become, especially in the last decades of the twentieth century, an important topic of contemporary literature. The interest in the genres that integrate it is increasing, both from worldwide researchers and from readers, as can be seen by the expressive number of publications and sales of works that explore its characteristic themes: the supernatural. Currently, in the Brazilian scene, a writer in the fantasy genre that has stood out is Andre Vianco. His works tell stories that usually involve vampires characters. Aiming to investigate and analyze how to build the supernatural in the narrative of *O Vampiro rei*, from André Vianco, we opted for a descriptive, qualitative and bibliographic research. How essential theoretical basis for this research highlight: the features and particularities of genres fantastic, strange and wonderful that integrate fantastic literature (TODOROV, 1975; FURTADO, 1980), the construction of the characters (CANDIDO; ROSENFELD, 1976), as well as the levels of narrative structure (BARTHES, 2013; TODOROV, 2013). By analyzing out the elements inherent in fiction prose, present the particularities of the narrative and the construction of the characters through elements of the fantastic and of the wonderful genres, also bringing the psychological aspect of the characters that contributes, as well as other elements to constitute the overall meaning of the text.

Keywords: Supernatural. Fantastic Literature. Narrative. André Vianco.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O SOBRENATURAL NA LITERATURA	13
2.1 Os níveis da estrutura narrativa	13
2.1.1 As categorias da narrativa	16
2.1.2 A construção da personagem de ficção	21
2.2 A construção do sobrenatural na narrativa.....	22
2.3 Genealogia do personagem vampiro	39
3 O VAMPIRO REI: VAMPIRISMO, BRUXARIA E FOLCLORE	45
3.1 A saga de um herói humano – inimigo vampiro.....	45
3.2 Análise estrutural da narrativa.....	49
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERÊNCIAS	75

1 INTRODUÇÃO

Desde os tempos mais remotos, o ser humano convive com fenômenos que, muitas vezes, são inexplicáveis segundo as leis naturais. Tais acontecimentos sempre intrigaram e ainda inquietam muitas sociedades e culturas em todo o mundo, seja por meio de histórias e relatos, seja por contos ou lendas que impressionam o imaginário do homem, fazendo-o buscar, incessantemente, explicações para aquilo que não consegue entender. Essas histórias que afloram na mente do ser humano, cercadas de acontecimentos inexplicáveis, são preservadas ao longo do tempo e se tornam mitos latentes em diversas épocas. A literatura, bem como as artes em geral, não poderia deixar de lado as temáticas que envolvem os mistérios que rondam o imaginário humano. As sagas (obras literárias de caráter épico, escritas em prosa e conectadas por um argumento central) que encenam questões sobrenaturais estão cada vez mais recorrentes na literatura contemporânea e, também, dentro da teoria literária moderna surgiram diferentes vertentes de análise e reflexão acerca dos gêneros contíguos que encenam o insólito.

Nos últimos anos, tem se ampliado o interesse de pesquisadores pela literatura fantástica, contudo, não há, ainda, um amplo estudo das obras que nela se inserem, apesar de, cada vez mais, virem conquistando leitores pelo mundo inteiro, como se pode constatar pelo crescente número de publicações e vendas de obras de fantasia. Atualmente, no cenário brasileiro, um escritor no gênero da fantasia que tem se destacado é André Vianco, cujas obras narram histórias que geralmente envolvem personagens vampiros. Uma vez que a fortuna crítica sobre esse autor e suas obras é ainda rara, pretende-se iniciar uma pesquisa sobre o seu trabalho, de modo a contribuir para a aproximação entre os estudos acadêmicos e o cenário brasileiro da literatura fantástica, tão disseminada hoje entre leitores e escritores.

Estima-se que André Vianco já tenha vendido quase um milhão de exemplares, tendo mais de quatorze obras publicadas. Com isso, julgou-se pertinente a escolha de uma de suas obras para constituir o *corpus* desta pesquisa, a saber, a trilogia da saga *O Vampiro rei*, composta pelos respectivos volumes: *Bento, O Vampiro rei* – livro 1, *A bruxa Tereza, O Vampiro rei* – livro 2 e *Cantarzo, O Vampiro rei* – livro 3, originalmente publicada nos anos de 2003, 2004 e 2005, respectivamente, e republicada no ano de 2011, em segunda edição. De acordo com a proposta de tema para esta pesquisa, optou-se por essa obra por ela apresentar,

além de vampiros, tema recorrente nas obras de Vianco, diversos outros personagens e elementos insólitos.

O autor nasceu na cidade de São Paulo e foi criado em Osasco. Antes de adotar Vianco como sobrenome artístico – que homenageia a cidade de Osasco, derivando da Rua Dona Primitiva Vianco –, escrevia profissionalmente para a rádio Jovem Pan na seção de humor. Tornou-se redator do departamento de jornalismo da rádio, função na qual permaneceu por dois anos. Em 1998, escreveu *O Senhor da Chuva* e não conseguiu editora para publicá-lo. O motivo seria a falta de mercado para aquele tipo de literatura. Em 1999, escreveu *Os Sete*, obtendo igual retorno das editoras. Então, com recursos próprios, publicou uma tiragem de mil exemplares de *Os Sete*, no início do ano 2000. Em 2001, a editora Novo Século se interessou por seu trabalho e republicou o livro. A partir de então, o escritor publicou a saga *Os sete*, composta por seis obras, e a saga *O Vampiro rei*, uma trilogia, além de outros livros independentes. Em 2010, incursionou pelo audiovisual e fundou a Criadundos, sua produtora de conteúdo audiovisual. Roteirizou, produziu e dirigiu o piloto para a série intitulada *O Turno da Noite*, uma adaptação da sua obra homônima. Sua produtora também está trabalhando na adaptação do conto “A canção de Maria” para longa-metragem. No ano de 2013, foi um dos autores convidados na 15ª Jornada Nacional de Literatura, que ocorre na cidade de Passo Fundo, tendo participado de conferências e conversas com outros escritores e centenas de leitores em diferentes momentos.

O escritor é usuário de diferentes redes sociais, e mantém contato com seu público leitor pelo seu blog pessoal,¹ no qual são publicadas informações pessoais, datas e locais de eventos em que estará presente, além de uma série de vídeos intitulada “Dicas para escrever – Um punhado de ideias”, em que dá dicas para quem quer escrever ficção, falando sobre, por exemplo, leitura, inspiração, mercado editorial brasileiro, com base em sua experiência pessoal. Também no blog, Vianco antecipa aos leitores sobre seus próximos trabalhos, inclusive disponibilizou o primeiro capítulo de um de seus livros mais recentes, *As crônicas do fim do mundo: a noite maldita* (2013), obra encadeada à saga *O Vampiro rei*, que apresenta a visão de como teria começado o fim do mundo e convergido ao cenário já conhecido para quem leu a trilogia. O escritor ainda comenta sobre os trabalhos que está desenvolvendo, como a coleção *Meus Pequenos Monstrinhos*, que conta histórias de terror para crianças, com três obras já publicadas: *Zumbi: o terrível ataque das rãs do Nepal* (2013); *Bruxa: um feriado*

¹ Disponível em: <<http://blogdovianco.com>>.

assombroso na floresta (2014); *Vampiro: uma tenebrosa noite de sustos, doces e travessuras* (2014).

As razões que justificam a escolha da obra de André Vianco como foco deste estudo dizem respeito à minha trajetória enquanto leitora e acadêmica, dando sequência aos estudos realizados durante o período da graduação e, depois, da realização do mestrado, ambos na área de Letras. Constatou-se que pouco se tem escrito sobre a renovação da ficção de fantasia nacional e seus escritores mais recentes, o que gera uma distância entre o discurso crítico e o desenvolvimento da narrativa brasileira contemporânea desse gênero. Dessa maneira, defende-se que essa literatura que vem conquistando um grande público leitor merece um olhar atento dos estudos literários, pois é preciso compreender o seu papel e sua influência a fim de potencializar a leitura significativa e a construção de sentidos em busca de conhecimento na contemporaneidade. É essa necessidade que motivou o desenvolvimento desta pesquisa, a fim de associar o debate sobre a literatura de fantasia e os estudos acadêmicos, com base no estudo estrutural da narrativa de uma obra que se insere nesse contexto.

Pretende-se, com esta pesquisa, delinear o percurso do sobrenatural na literatura fantástica por meio da construção de personagens míticos como, por exemplo, vampiros, caçadores de vampiros e bruxas, orientando-se pelo objetivo geral de investigar e analisar como se constrói o sobrenatural na narrativa da saga *O Vampiro rei*, de André Vianco, e pelos seguintes objetivos específicos: apontar as principais características da literatura fantástica a partir do século XX; examinar a presença de tais características na obra *O Vampiro rei*, de André Vianco, por meio da análise estrutural da narrativa; pesquisar o processo de evolução do personagem vampiro na literatura para avaliar como a obra *O Vampiro rei*, de André Vianco, se apropria do mito ancestral do vampiro, assim como de outros personagens míticos. Nesse sentido, a presente investigação orienta-se pelo problema de pesquisa: Como se constrói o sobrenatural na obra *O vampiro-rei*, de André Vianco? Com base nessa interrogação, formulou-se a hipótese de que o sobrenatural é construído, na obra, a partir da construção de personagens míticos, sobretudo por meio da apropriação do mito ancestral do vampiro, instaurando uma realidade totalmente arbitrária às leis naturais.

Segundo a classificação da pesquisa científica, como esclarecem Prodanov e Freitas (2009), esta investigação caracteriza-se quanto aos objetivos, como descritiva, quanto aos procedimentos técnicos, como bibliográfica, pois será concebida com base em dados secundários em materiais já publicados, e quanto à abordagem do problema, como qualitativa.

O presente estudo está organizado em um capítulo teórico somado a um capítulo de análise e discussão dos dados. O primeiro capítulo, intitulado “O sobrenatural na literatura”, é constituído pelos itens: “Os níveis da estrutura narrativa”, que apresenta resenha teórica dos ensaios de Roland Barthes e Tzvetan Todorov reunidos na obra *Análise estrutural da narrativa* (2013), seguida de reflexões sobre os ensaios de Antonio Candido e Anatol Rosenfeld, publicados em *A personagem de ficção* (1976); “A construção do sobrenatural na narrativa”, compilando as características e as definições que remetem aos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso nas obras *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 1975) e *A construção do fantástico na narrativa* (FURTADO, 1980); e “Genealogia do personagem vampiro”. A seguir, o capítulo denominado “O Vampiro rei: vampirismo, bruxaria e folclore”, elaborado em duas seções, expõe a análise e os resultados da pesquisa dos volumes que compõem a trilogia do *corpus* de pesquisa. Os resultados apresentados foram desenvolvidos por meio do processo de descrição e análise da construção do sobrenatural na narrativa nos níveis das funções, das ações e da narração, de modo a destacar as características dos gêneros fantástico e maravilhoso em cada elemento de sua composição e nas relações entre eles. Por fim, as Considerações finais apresentam a conclusão da presente pesquisa.

2 O SOBRENATURAL NA LITERATURA

Tendo em vista o cenário contemporâneo da literatura de fantasia, é essencial compreender o papel e o funcionamento da estrutura geral dessas obras e, para isso, é necessário um estudo detalhado das narrativas desse período. Nessa perspectiva, apresentam-se, a seguir, considerações teóricas com fins de embasar a posterior compilação e análise dos dados do *corpus* desta investigação.

2.1 Os níveis da estrutura narrativa

Em ensaios publicados na obra *Análise estrutural da narrativa* (2013), alguns teóricos, entre eles Roland Barthes e Tzvetan Todorov, começam a esboçar elementos para uma teoria estruturalista dos discursos. Em introdução à obra, Milton José Pinto esclarece que a noção de estrutura em ciências humanas não difere muito do que se denomina um conjunto em matemática: um todo constituído por partes articuladas. As partes são chamadas elementos, as articulações são definidas por um “modelo”, por meio do qual é possível obter qualquer elemento do conjunto.

O estruturalismo, considerando um determinado objeto como conjunto formado de elementos, procura definir as relações entre esses elementos num modelo. E, a partir desses elementos e do modelo, pode-se reconstruir teoricamente o todo por meio de uma combinatória generalizada de um número qualquer de elementos segundo determinado modelo. Assim, um emissor de uma mensagem, além de selecionar uma entre as várias mensagens que poderia transmitir numa situação dada, realiza ainda uma seleção entre as combinações teoricamente possíveis dos elementos que formam a mensagem.

Em sua introdução à análise estrutural da narrativa, Barthes (2013) destaca que a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades, tendo começado com a própria história da humanidade. E, mesmo com sua universalidade e variantes, as narrativas possuem em comum uma estrutura acessível à análise. Por isso, para descrever e classificar a infinidade das narrativas, é necessária uma teoria. Inicialmente,

então, toma-se da linguística o conceito de nível de descrição: toda unidade que pertence a certo nível só tomará uma significação caso possa se integrar em um nível superior. A teoria dos níveis fornece dois tipos de relações: distribucionais, relações em um mesmo nível, ou integrativas, estabelecidas de um nível ao outro.

Desse modo, para conduzir uma análise estrutural é necessário distinguir muitas instâncias de descrição e colocar estas numa perspectiva hierárquica. Para isso, Barthes (2013) distingue na obra narrativa três níveis de descrição ligados entre si: o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração. Em um modo de integração progressiva, uma função não terá sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante, e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código.

As funções na narrativa são unidades que devem ser divididas, por sua vez, em classes formais: umas distribucionais, outras integrativas. Às primeiras Barthes (2013) reserva o nome de funções, embora as outras sejam também funcionais. A segunda classe de unidades, de natureza integrativa, compreende todos os “índices”. A unidade remete então a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história. A relação da unidade e de seu correlato não é então distribucional, mas integrativa. Os índices são unidades verdadeiramente semânticas, pois, contrariamente às funções propriamente ditas, remetem a um significado. O caráter de um personagem, por exemplo, pode não ser jamais nomeado, mas indexado.

As unidades da classe das funções se dividem em: funções cardinais ou núcleos e catálises. As primeiras constituem verdadeiras articulações da narrativa, enquanto as segundas apenas preenchem o espaço narrativo que separa as articulações. Para que uma função seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra uma alternativa consequente para o seguimento da história, que inaugure ou conclua uma incerteza. As funções cardinais são os momentos de risco da narrativa. As catálises estão entre esses momentos e, embora com uma funcionalidade fraca, não são nulas. A catálise desperta sem cessar a tensão semântica do discurso, sua função fática é manter o contato entre o narrador e o narratário.

Os índices têm sempre significados implícitos, implicam uma atividade de deciframento, enquanto os informantes são dados puros imediatamente significantes. O informante serve para enraizar a ficção no real, é um operador realista. Núcleos e catálises, índices e informantes são classes entre as quais se repartem as unidades do nível funcional. A cobertura funcional da narrativa impõe uma “organização de substituição, cuja unidade de

base não pode ser mais que um pequeno agrupamento de funções, que se chamará uma sequência” (BARTHES, 2013, p. 40).

Um nível superior ao das funções é o dos personagens, chamado o nível das ações. Para descrevê-lo, Barthes (2013) retoma o percurso da noção de personagem, inicialmente submissa à noção de ação, na *Poética* de Aristóteles, e mais tarde insubordinando-se à ação, encarnando uma essência psicológica. A preocupação, então, é definir o personagem não como um ser, mas pela sua participação em uma esfera de ações. Em suma, cada personagem, mesmo secundário, seria o herói de sua própria sequência. As categorias gramaticais de pessoa, acessíveis nos pronomes, é que darão a chave do nível acional.

Os personagens, como unidades do nível acional, só encontram sua significação se integrados ao terceiro nível da descrição: o nível da narração. Uma vez que não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte ou leitor, a narrativa é alvo de uma comunicação: há sempre um doador e um destinatário. Contudo, os signos do narrador são mais visíveis e mais numerosos que os signos do leitor. Cada vez que o narrador relaciona fatos que conhece perfeitamente, mas que o leitor ignora, produz-se um signo de leitura.

Barthes (2013, p. 50) ressalta que narrador e personagens são essencialmente “seres de papel”. O autor material de uma narrativa não pode ser confundido com o narrador desta narrativa. Os signos do narrador são imanentes à narrativa e, por conseguinte, acessíveis a uma análise semiológica. Pode-se dizer, da mesma maneira, que toda narrativa é tributária de uma “situação de narrativa”, conjunto de protocolos segundo os quais a narrativa é consumida. Assim, o terceiro nível é ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário:

O nível narracional tem deste modo um papel ambíguo: contíguo à situação da narrativa (e por vezes mesmo incluindo-a), ele abre sobre o mundo onde a narrativa se desfaz (se consome); mas ao mesmo tempo, coroando os níveis anteriores, ele fecha a narrativa, constituindo-a definitivamente como fala (*parole*) de uma língua que prevê e contém sua própria metalinguagem. (BARTHES, 2013, p. 55).

Sabe-se que a língua pode ser definida por dois processos fundamentais: a articulação, ou segmentação, que produz unidades, é a forma, e a integração, que recolhe estas unidades de um nível superior, é o sentido. Esse duplo processo se reencontra na língua da narrativa. Ela também conhece uma articulação e uma integração, uma forma e uma significação. A

forma da narrativa é essencialmente marcada por dois poderes: “o de distender os signos ao longo da história, e o de inserir nestas distorções as expansões imprevisíveis” (BARTHES, 2013, p. 56). Para isso, é preciso que os signos de uma mensagem não sejam simplesmente justapostos, a sua linearidade lógica deve ser perturbada.

As unidades de uma sequência, embora formando um todo no nível desta mesma sequência, podem ser separadas umas das outras pela inserção de unidades que vêm de outras sequências, visto que a estrutura do nível funcional é uma fuga. A narrativa seria uma língua sintética, fundada sobre uma sintaxe de encaixamento e de desenvolvimento, pois cada ponto irradia em muitas direções ao mesmo tempo. Conforme Barthes (2013), na língua da narrativa, o segundo processo importante é a integração: o que foi separado em certo nível é reunido com mais frequência em um nível superior. A complexidade de uma narrativa pode-se comparar, assim, à de um organograma, capaz de integrar os movimentos para trás e os saltos para diante.

De modo geral, como destaca Barthes, a narrativa não faz ver, não imita, “[...] a paixão que nos pode inflamar à leitura de um romance não é a de uma ‘visão’ (de fato, não ‘vemos’ nada), é a da significação, isto é, de uma ordem superior da relação, que possui, ela também, suas emoções, suas esperanças, suas ameaças, seus triunfos” (2013, p. 62). O que se passa nas sequências não é referente ao real, mas referente à própria narrativa. Assim, a realidade de uma sequência não está na continuação natural das ações que a compõem, mas na lógica que então se expõe, uma vez que a origem de uma sequência não é a observação da realidade, mas a necessidade de mudá-la e de ultrapassá-la.

2.1.1 As categorias da narrativa

Estudar a literariedade e não a literatura é a primeira tendência moderna nos estudos literários, graças ao formalismo russo. Estuda-se não a obra, mas as virtualidades do discurso literário que a tornaram possível: “é assim que os estudos literários poderão tornar-se uma ciência” (TODOROV, 2013, p. 218). A obra é projetada não sobre um outro tipo de discurso, mas sobre o discurso literário. Desse modo, o sentido, ou a função, de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra

inteira. Por outro lado, a interpretação de um elemento da obra é diferente segundo a personalidade do crítico, suas posições ideológicas e segundo a sua época.

Cada elemento da obra pode ter um ou muitos sentidos, mas para ter sentido ela deve ser inserida em um sistema superior. A obra aparece e se integra em um universo literário povoado pelas obras já existentes. Conforme Todorov (2013), cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias. Nesse sentido, o autor propõe um sistema de noções que servem ao estudo do discurso literário, limitando-se às obras em prosa e ao nível da narrativa.

Todorov (2013, p. 221) distingue na obra dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso.² É história no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, desse ponto de vista, se confundem com os da vida real. A história raramente é simples, pois contém muitos “fios” e é apenas a partir de certo momento que esses fios se reúnem. A história é, pois, uma convenção e uma abstração, ela não existe no nível dos próprios acontecimentos e é sempre percebida e narrada por alguém, não existe “em si”. E a obra é discurso, pois existe um narrador que relata a história e diante dele um leitor que a percebe. Nesse nível não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador os mostra.

Do mesmo modo, em toda obra existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens ou mesmo a detalhes da descrição. Essa repetição aparece em muitas formas particulares que levam o mesmo nome que certas figuras retóricas. Uma destas formas é a antítese, contraste que pressupõe uma parte idêntica em cada um dos dois termos. Outra forma de repetição é a gradação: quando uma relação entre os personagens permanece idêntica durante muitas páginas, há o risco da monotonia, que pode ser evitada graças à gradação. Contudo, a forma que é a mais difundida do princípio de identidade é o que se chama paralelismo. Todo paralelismo é constituído por duas sequências ao menos, que comportam elementos semelhantes e diferentes. De tal modo, pelos elementos idênticos, as dissemelhanças são acentuadas. Podem-se distinguir dois tipos principais de paralelismo: o dos fios de intriga, que trata das grandes unidades da narrativa, e o das fórmulas verbais, os detalhes.

Outro ponto de vista pertinente para o estudo da narrativa, apresentado por Todorov (2013), é um estudo fundado sobre os métodos de análise do folclore e dos mitos. O estudioso

² Estes dois aspectos foram definitivamente introduzidos nos estudos da linguagem por Émile Benveniste, contudo já a retórica clássica ter-se-ia ocupado dos dois: a história originar-se-ia da *inventio*, o discurso da *dispositio* (BARTHES, 2013).

limita-se a apresentar dois modelos de análise: o modelo triádico e o modelo homológico. Segundo a concepção do primeiro modelo, a narrativa é constituída pelo encadeamento ou encaixamento de micronarrativas. As ações que compõem cada tríade são relativamente homogêneas e se deixam facilmente isolar das outras. Destacam-se três tipos: o primeiro concerne à tentativa frustrada ou realizada de concretizar um projeto, o segundo de uma pretensão e o terceiro de um perigo.

Segundo o modelo denominado homológico, a narrativa representa a projeção sintagmática de uma rede de relações paradigmáticas. Descobre-se na narrativa uma dependência entre certos elementos, e procura-se encontrá-la na sucessão, sendo que esta dependência é uma homologia, isto é, uma relação proporcional de quatro termos. Pode-se também proceder na ordem inversa, tentar dispor de diferentes maneiras os acontecimentos que se sucedem, para descobrir, a partir das relações que se estabelecem, a estrutura do universo representado.

Os modelos de análise referidos permitem formular que a sucessão das ações na narrativa não é arbitrária, mas obedece a certa lógica. A aparição de um projeto provoca a aparição de um obstáculo, o perigo provoca uma resistência ou uma fuga. Todorov ressalta que “é muito possível que estes esquemas de base sejam em número limitado e que se possa representar a intriga de qualquer narrativa como uma derivação deles” (2013, p. 228-229).

De acordo com Todorov (2013), as relações entre personagens, em toda narrativa, podem sempre ser reduzidas a um pequeno número e esta rede de relações tem um papel fundamental para a estrutura da obra. Em princípio, estas relações podem parecer muito diversas, devido ao grande número de personagens imagináveis, mas é possível reduzi-las a três apenas: desejo (amor), comunicação (confidência) e participação (ajuda). Destacam-se esses três predicados que designam relações de base. Todas as outras relações podem ser derivadas destas três, com a ajuda de duas regras de derivação: a regra de oposição e a regra do passivo.

Segundo a regra de oposição, cada um dos três predicados referidos possui um predicado oposto. Assim, o oposto do amor é o ódio, é mais um pretexto, um elemento preliminar que uma relação bem explicitada. A relação oposta à confidência é a ação de tornar público um segredo, exibi-lo. E o ato de ajudar encontra seu contrário no de impedir, de se opor. Por sua vez, a regra do passivo corresponde à passagem da voz ativa à voz passiva, uma vez que cada ação tem um sujeito e um objeto, só o verbo passa para a voz passiva.

Entretanto, a aparência de uma relação não coincide com sua essência, embora se trate do mesmo momento e da mesma pessoa. Assim, existem dois níveis de relações: o de ser e o

de parecer. É importante ressaltar que esses termos se referem à percepção dos personagens e não do leitor. A fim de encontrar os matizes, Todorov (2013) introduz a noção de transformação pessoal de uma relação.

Para descrever o universo dos personagens, há primeiramente os predicados de base, uma noção funcional; por outro lado, há personagens e duas funções: de ser sujeito ou de ser objeto das ações descritas pelos predicados. Tanto o sujeito quanto o objeto da ação podem ser chamados de agente. No interior de uma obra, os agentes e os predicados são unidades estáveis, o que varia são as combinações dos dois grupos. Há ainda as regras de derivação que descrevem as relações entre os diferentes predicados.

A fim de descrever o movimento das relações e da própria narrativa, Todorov (2013, p. 236) apresenta “as regras de ação”, que têm como dados de partida os agentes e os predicados. Estas regras refletem as leis que governam a vida de uma sociedade, a dos personagens da obra. O fato de se tratarem de personagens imaginários e não reais não aparece na formulação, mas com a ajuda de regras semelhantes, poder-se-ia descrever os hábitos de pessoas. Estas regras estão ligadas a uma ética e correspondem às grandes linhas da narrativa.

Em oposição à história, considera-se a narrativa unicamente enquanto discurso: uma fala real dirigida pelo narrador ao leitor. Os procedimentos do discurso são divididos em três grupos: o tempo da narrativa, no qual se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso; os aspectos da narrativa, ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, e os modos da narrativa, que dependem do tipo de discurso utilizado pelo narrador para fazer ser conhecida a história (TODOROV, 2013).

O tempo do discurso seria um tempo linear, enquanto o tempo da história seria pluridimensional. Na história, muitos acontecimentos podem se desenrolar ao mesmo tempo, mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida ao outro. Apesar disso, as formas mais complexas da narrativa literária contêm diversas histórias, que se podem ligar de muitas maneiras. O encadeamento é uma dessas maneiras e consiste em justapor diferentes histórias: uma vez acabada a primeira, começa a segunda. Outra maneira é o encaixamento: inclusão de uma história no interior de outra. Estes dois tipos de combinação representam uma projeção rigorosa das duas relações sintáticas fundamentais: a coordenação e a subordinação.

Entretanto, existe outro tipo de combinação chamado de alternância, que consiste em contar as duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte. Como se sabe, cada personagem pode acumular múltiplas funções. Assim, ao lado das histórias principais, a obra pode conter outras, secundárias, que servem

normalmente para caracterizar um personagem. Estas histórias são menos integradas ao conjunto da narrativa que às histórias principais, o que pode causar um efeito de encaixamento.

Todorov distingue duas outras perspectivas temporais, “o tempo da enunciação (da escritura) e o tempo da percepção (da leitura)” (2013, p. 245). O tempo da enunciação torna-se um elemento literário a partir do momento em que é introduzido na história, quando o narrador fala de sua própria narrativa, por exemplo. O tempo da leitura, por sua vez, é irreversível, determina a percepção do conjunto pelo leitor, mas pode tornar-se um elemento literário também, com a condição de que o autor o leve em conta na história.

Quanto aos diferentes tipos de percepção, reconhecíveis na narrativa, Todorov (2013) classifica-os como aspectos da narrativa. O aspecto reflete a relação entre um “ele”, na história, e um “eu”, no discurso, entre o personagem e o narrador. Esta percepção interna à narrativa dispõe de três tipos principais: o narrador superior ao personagem, o narrador em posição equivalente à do personagem e o narrador inferior ao personagem.

Enquanto os aspectos da narrativa concernem à maneira pela qual a história é percebida pelo narrador, os modos da narrativa concernem à maneira pela qual este narrador expõe a história. Existem dois tipos principais de modos da narrativa: a representação e a narração, que correspondem, em um nível mais concreto, às noções de discurso e história. Nesse sentido, distinguem-se a fala do personagem e a do narrador. Os aspectos e os modos da narrativa são duas categorias que entram em relações muito estreitas e que consistem ambas na imagem do narrador.

Portanto, é possível afirmar que a obra literária segue certa ordem, nas suas relações e estruturas elementares. Esta ordem que determina as ações dos personagens é puramente a moral convencional da sociedade contemporânea, exterior ao universo da obra. Assim, “[...] a vida torna-se parte integrante da obra: sua existência é um elemento essencial que devemos conhecer para compreender a estrutura da narrativa” (TODOROV, 2013, p. 262). Nesta perspectiva, a narrativa é a história do conflito entre duas ordens: a do livro e a do seu contexto social.

2.1.2 A construção da personagem de ficção

As questões relativas à personagem ficcional rendem estudos através da história da teoria literária, passando por diversas modificações e perspectivas. Candido (1976) verifica que o desenvolvimento do romance moderno, do século XVIII ao começo do século XIX, foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. A personagem passa a ser o elemento que mais se movimenta, atua e se comunica dentro do romance moderno, mas só adquire pleno significado no contexto e, portanto, a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

Quando se trata do conhecimento direto das pessoas, o problema fundamental é a diferença entre a continuidade relativa da percepção física, em que fundamos o nosso conhecimento, e a descontinuidade da percepção, digamos, espiritual, que parece frequentemente romper a unidade antes apreendida. O aspecto psicológico dos personagens é cada vez mais trabalhado nas obras modernas, “como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” (CANDIDO, 1976, p. 57).

Enquanto na vida se conhece visivelmente as outras pessoas, no mundo ficcional essa condição é regida de acordo com a vontade do escritor “que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (CANDIDO, 1976, p. 58). Assim, a compreensão que nos vem do romance é muito mais precisa do que aquela que nos vem da existência. A personagem é mais lógica, embora não mais simples, do que o ser vivo. Em suma, a criação da personagem depende das intenções do escritor e da concepção da obra. O que ocorre é um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis, sob a égide das concepções intelectuais e morais.

Candido (1976) conclui que o aspecto mais importante para o estudo da obra é o que resulta da análise de sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada seja cópia fiel da realidade, ela só parecerá tal na medida em que for organizada numa estrutura coerente. Do mesmo modo, Rosenfeld (1976) postula que é geralmente com o surgir de um ser humano que se declara o caráter fictício ou não fictício do texto, por resultar daí a totalidade de uma situação concreta em que o acréscimo de qualquer

detalhe pode revelar a elaboração imaginária. Desse modo, é a personagem que revela o caráter ficcional de um texto, pois é com o seu surgimento que uma situação concreta se desenvolve. A personagem representa a concretização de um ser particular, criada a partir de elementos que se cruzam, tecendo, assim, suas características essenciais e específicas.

Segundo Rosenfeld (1976), a grande obra de arte literária é o lugar em que nos defrontamos com seres humanos de contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar, tanto positivo quanto negativo. Como seres humanos, encontram-se interligados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes em face desses valores. Muitas vezes debatem-se com a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam situações-limite em que se revelam aspectos essenciais da vida humana: aspectos trágicos, sublimes, grotescos ou luminosos. Esses aspectos profundos, muitas vezes de ordem metafísica, incomunicáveis em toda a sua plenitude por meio do conceito, revelam-se, como um momento de iluminação, na plena concreção do ser humano individual.

Por isso, em todas as artes literárias que exprimem, narram ou representam um estado ou história, a personagem constitui a ficção. Assim, a personagem de um romance seria sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora seja projetada como um indivíduo real, totalmente determinado.

Igualmente, a partir das considerações teóricas referentes à construção da estrutura narrativa e da personagem de ficção, já apresentadas, considera-se de suma importância para a análise futura abordar estudos concernentes à construção dos gêneros da literatura fantástica na narrativa.

2.2 A construção do sobrenatural na narrativa

Toda teoria dos gêneros literários se fundamenta numa concepção da obra, numa imagem desta, que comporta de um lado certo número de propriedades abstratas, de outro, leis que regem o relacionamento destas propriedades. Em relação aos gêneros literários, Todorov afirma que “[...] um texto literário não é somente o produto de uma combinatória preexistente, mas é também uma transformação desta combinatória” (1975, p. 11). Portanto, é preciso

reconhecer que os gêneros são escalas pelas quais a obra se relaciona com o universo da literatura. Uma vez que o texto literário não entra em uma relação referencial com o mundo, como as frases do discurso cotidiano, o discurso literário não pode ser verdadeiro ou falso, pois a literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade. Do mesmo modo, tudo o que é novo em literatura é o velho reinventado, assim como o desejo do escritor de escrever só pode vir de uma experiência prévia da literatura. Ao mesmo tempo, existem alguns universais semânticos da literatura e suas combinações e transformações produzem a aparente multidão dos temas literários.

A delimitação do conceito de gênero literário e a conseqüente divisão da literatura em diferentes tipos ou classes de textos é uma tarefa delicada e complexa. Embora não aborde globalmente a problemática dos gêneros, Filipe Furtado (1980) formula de modo sucinto os termos em que emprega o conceito em sua obra *A construção do fantástico na narrativa*: considerando que um gênero literário constitui um tipo ou classe de discurso realizado, de forma mais ou menos completa, por um conjunto de textos cujas características e formas de organização específicas os demarcam com nitidez do resto da literatura, só raras vezes uma obra constitui a realização rigorosa de um determinado gênero e apenas desse. Assim, cada texto resulta antes do sincretismo de vários gêneros, ainda que os traços de um deles se tornem dominantes e surjam com maior clareza. Cada obra caracteriza-se por um maior ou menor hibridismo no tocante aos gêneros cujos caracteres e formas de organização utiliza na prática.

A expressão literatura fantástica refere-se a uma variedade da literatura, a um gênero literário. Os textos representativos da literatura fantástica levam o leitor a imergir no subconsciente humano, construído a partir dos símbolos e metáforas que habitam as profundezas da mente. Todorov, na obra *Introdução à Literatura Fantástica* (1975), argumenta que esta teria nascido no século XVIII com a publicação de *O diabo apaixonado*, de Jacques Cozotti, e *O manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki. É com o romantismo alemão nos fins do século XVIII e no início do século XIX que a literatura fantástica passa a explorar os ambientes sombrios e tenebrosos e os seus efeitos macabros, cruéis e apavorantes, com o objetivo de representar a realidade do mundo subjetivo da mente e da imaginação. Por trás da aparência cotidiana, o bem e o mal se abrem em cenas complexas e insólitas, em que a presença de elementos estranhos e criaturas grotescas ressaltam a atmosfera de terror e mistério. É possível afirmar que a representação do sobrenatural na literatura se configura na busca de explicação e sentido para a existência, reflexo dos conflitos íntimos e anseios do homem de cada época (FURTADO, 1980).

Quando ocorre um fenômeno estranho, na narrativa, pode-se explicar o mesmo de duas maneiras: por meio de causas de tipo natural ou sobrenatural. Conforme a concepção de Todorov (1975), a possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. Assim, o conceito de fantástico se definiria com relação aos conceitos de real e de imaginário. O fantástico ocorre na incerteza do natural ou sobrenatural, ao escolher uma alternativa ou outra, deixa-se o fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. De modo geral, um gênero se define sempre em relação aos seus gêneros contíguos.

Apesar das diferentes abordagens de estudo, o ponto em comum entre os estudiosos é que qualquer narrativa da literatura fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Essas manifestações não irrompem de forma arbitrária em um mundo transfigurado, mas no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial normais. Assim, de acordo com Furtado (1980), a primeira característica do fantástico seria o surgimento do sobrenatural sempre em um ambiente cotidiano e familiar, que não contradiz as leis da natureza conhecida. Outra definição apropriada é a de Louis Vax: “Não é um outro universo que se ergue face ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*” (VAX, 1974 apud FURTADO, 1980, p. 20).

Ao encenar a coexistência de dois mundos totalmente irreduzíveis, o fantástico abre em paralelo um debate entre a razão e o seu oposto, representando o antagonismo entre as potencialidades da espécie humana e as limitações que lhe são inerentes ou que provêm de condições externas. Como descreve Marçal (2009), o evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida cotidiana, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade desse mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão.

Conforme Furtado (1980), existem duas atitudes críticas distintas quanto ao fantástico. A primeira é uma análise subjetiva e a segunda uma análise objetiva do gênero e das formas como é realizado pelas narrativas que nele se inscrevem. Há ainda uma abordagem de índole psicanalítica da ficção fantástica com uma caracterização psíquica, mas com desatenção ao texto em si. Antes dos anos 50 do século passado, houve uma tendência dominante na abordagem do fantástico, que dependia de:

[...] uma avaliação subjetivista das obras do gênero, atribuindo muitas vezes um papel quase demiúrgico aos seus autores e esquecendo o fato evidente de que o fantástico se alimenta do alfofre comum que são as categorias literárias, usando processos premeditados e necessariamente discerníveis. (FURTADO, 1980, p. 9).

Esta primeira corrente centra o seu interesse mais no perfil do autor, no que supõe ser a gênese da obra ou na discussão da índole e possibilidades de existência objetiva das manifestações insólitas nela encenadas, do que no texto em si, por isso seu caráter subjetivo. Conforme Furtado (1980), esta atitude, que se manteve até metade do século XX, é uma perspectiva que deve ser inteiramente evitada por qualquer tentativa séria de compreensão do gênero. Isso permite visualizar os problemas ilusórios que a crítica desta classe de textos literários tem arrastado consigo.

O fato de uma obra pertencer ao gênero literário fantástico não nos diz muito sobre seu sentido, permite apenas a constatação de elementos segundo os quais esta obra pode ser julgada. Em termos concretos ou abstratos, o sentido de uma imagem é sempre mais rico e mais complexo do que se pode determinar. Devido à polissemia de uma imagem como a do vampiro, por exemplo, a cada obra esta pode ter um sentido particular ou vários sentidos, dependendo das relações que mantém este tema com outros. Como ressalva Todorov (1975), a literatura é sempre mais do que literatura.

Igualmente, Todorov (1975) adverte sobre um perigo que se situa ao nível da interpretação do texto fantástico. Existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais sem que o leitor jamais se interrogue sobre sua natureza, sabendo que não deve tomá-los ao pé da letra. O fantástico implica não apenas a existência de um acontecimento estranho, mas também numa maneira de ler, que se pode definir negativamente: não deve ser nem poética, nem alegórica.

Como hábito cultural generalizado, o debate proposto pelo fantástico não teria sentido até aos fins do século XVII. Em qualquer época anterior, a suposta compatibilidade entre o empírico e o metaempírico tornava impossível o desenvolvimento do caráter ambíguo essencial ao gênero, pois ambos eram considerados existentes objetivamente até então. É com o decurso do século XVIII que a aceitação da interferência de entidades sobrenaturais no mundo real começa a ser posta em causa de forma cada vez mais generalizada. As mudanças operadas pelo Iluminismo nas mentalidades desenvolvem condições culturais que viabilizam o aparecimento do fantástico como gênero autônomo:

Descendente direto da narrativa “gótica”, nascido entre as diversas linhas ideológicas que reagem contra o otimismo confiante do pensamento iluminista e desenvolvido durante a consolidação do movimento romântico, o fantástico manifesta desde cedo a sua hostilidade ou, pelo menos, o seu cepticismo perante as conquistas já então bastante notórias do intelecto humano. (FURTADO, 1980, p. 136).

Por sugerir como possíveis ou plausíveis as ocorrências e figuras contrárias à razão, o fantástico pode ser considerado um veículo ideológico contrário ao avanço do racionalismo. O gênero terá, nas últimas décadas do século XIX e no início do século XX, um surto de fecundidade ímpar, em paralelo com movimentos esteticistas, decadentistas e outros que, hostilizando o realismo na literatura e nas artes plásticas, visam pôr em causa ou minimizar a avanço da razão e da ciência. Além disso, não raro a narrativa fantástica aborda questões fundamentais da existência do homem, sobretudo a atitude, quase sempre ambígua, deste perante o universo, o seu próprio abismo interior e o grande limite, a morte. É possível afirmar que a narrativa fantástica contém implícita, na própria ambiguidade de que vive, uma tomada de posição potencial a favor do irracional, por isso pode ser o meio ideal de tratar as faculdades da razão e suscitar dúvidas quanto às vantagens do saber em geral e do conhecimento científico em particular.

Uma vez que o emprego da temática metaempírica com função central na intriga constitui o elemento comum ao fantástico, ao maravilhoso e ao estranho, Todorov (1975, p. 48) distingue o sobrenatural explicado do sobrenatural aceito, ou seja, o estranho do maravilhoso. Para muitos, o sobrenatural pode ser apenas um pretexto para narrar coisas que não ousariam mencionar em termos realistas, mas ele é mais do que isso. O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Nas palavras de Todorov: “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (1975, p. 168).

O medo de monstros, fantasmas e demônios, assim como o pressentimento de que os personagens, objetos, situações pertencem à outra ordem e a problematização do real pelas ameaças do irreal são privilegiadas em definições que fazem do sobrenatural o estrito objeto do medo virtual do discurso fantástico. Todorov (1975) criticou essa noção clássica do medo fantástico, descartando a inquietação emotiva do leitor, para favorecer a intelectual, a hesitação diante do sobrenatural. O que o leva a propor uma subdivisão do gênero, baseada na

estrita interpretação racional do acontecimento narrativo: no estranho puro, os fatos são insólitos, mas explicáveis racionalmente; no fantástico-estranho, os fatos recebem ao final uma explicação racional; no fantástico puro, a vacilação entre o racional e o irracional se mantém até o final; no fantástico-maravilhoso, o relato conclui pela aceitação do irracional; no maravilhoso puro, os fatos não pertencem à ordem racional.

Por outro lado, Chiampi afirma que o ponto chave do fantástico é dado pelo princípio psicológico que lhe garante a percepção do estético: “a fantasticidade é, fundamentalmente, um modo de produzir no leitor uma inquietação física (medo e variantes), através de uma inquietação intelectual (dúvida)” (2008, p. 53). Com essa simplificação, a autora não pretende fazer da psicologia do leitor a condição estruturante do gênero. O medo é referido em acepção intratextual, ou seja, como um efeito discursivo elaborado pelo narrador, a partir de um acontecimento de duplo referencial: natural e sobrenatural.

A literatura do sobrenatural apresenta temas dominantes que traduzem uma fenomenologia metaempírica. A manifestação assim referida está para além do que é verificável ou conhecido a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como por quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades. O conjunto dessas manifestações inclui todo tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente do termo, seja aqueles que fariam parte de um sistema de natureza diferente do universo conhecido, seja aqueles que, embora seguindo os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe (FURTADO, 1980).

Apesar de o termo metaempírico definir com grande exatidão o tipo de fenômenos referido, por comodidade de expressão, Furtado (1980) emprega também um conjunto de outros epítetos de uso bastante corrente que se convencionou considerar seus equivalentes no tocante à qualificação de tal fenomenologia: sobrenatural, extranatural, metanatural, alucinado ou insólito. A importância desta temática reflete-se também no emprego da expressão “literatura do sobrenatural” para designar de forma genérica todas as obras que recorrem à fenomenologia insólita e lhe conferem uma função decisiva no desenrolar da ação. Esta importância revela-se também na globalidade da literatura, pois, além de se tornar absolutamente necessário ao fantástico ou ao maravilhoso e muito frequente no estranho, o recurso à temática sobrenatural na ficção ultrapassa de longe as fronteiras destes gêneros. De fato, muitas obras que nada tem a ver com eles incluem parcelas da ação ou personagens de índole metaempírica, ainda que sem caráter dominante.

De acordo com Furtado (1980), para compreender o tipo de fenomenologia insólita que convém a cada gênero, é necessária uma distinção entre sobrenatural negativo, em termos gerais, relacionado com o conceito vulgar do mal, e sobrenatural positivo, ligado ao que os códigos axiológicos comuns costumam denominar o bem. O fantástico encena uma luta quase sempre perdida pelas forças da natureza ou pelos seres humanos, em regra conotados com os valores positivos, contra as manifestações extranaturais, exclusiva ou predominantemente associadas ao mal. Estas manifestações constituem enigmas intrigantes e insondáveis para quem as testemunha, e devem em geral se revelar ameaçadoras e maléficas com o desenrolar da ação. Por isso, são obrigatórias as atitudes de perplexidade angustiada da personagem humana confrontada com a fenomenologia metaempírica. Assim, só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, pois só por intermédio dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza de aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar.

Quando a fenomenologia insólita representada na narrativa inclui figuras monstruosas, estas são invariavelmente definidas por uma extrema malignidade, como se verifica, por exemplo, com diversas referências ao conde Drácula, personagem central da obra homônima de Bram Stoker. Esta índole maléfica da ocorrência metaempírica também se estende frequentemente ao espaço. Pelo seu caráter predominantemente negativo, bem como pela sua influência determinante no desfecho da ação, o sobrenatural encenado no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso e estes dois gêneros. Neles, além de negativa, a manifestação insólita é ainda frequentemente irreversível e de consequências inelutáveis, conduzindo a um desenlace nefasto às forças positivas integradas na natureza conhecida.

Já no maravilhoso, de acordo com Furtado (1980), o sobrenatural pode ser indiferentemente positivo ou negativo, o mesmo sucedendo com os efeitos que porventura provoca. O sobrenatural positivo, por seu turno, já se revela desfavorável à construção do fantástico por ser tradicionalmente considerado não como transgressor da ordem natural das coisas, mas como elemento coadjuvante, não raro decisivo, no ordenamento e no equilíbrio do real. Esta função do sobrenatural positivo, de restabelecer na sua totalidade as leis da natureza, é evidente na fase final de Drácula, de Bram Stoker, quando algumas personagens perseguem e acabam por aniquilar o sobrenatural negativo materializado no monstro.

O fato de a fenomenologia metaempírica de índole negativa ter uma função dominante na temática desenvolvida na narrativa fantástica não significa necessariamente que dela se exclua por completo o sobrenatural positivo. Porém, quando surge, este deverá ter uma

intervenção tão breve e discreta quanto possível. Assim, embora a sua existência se torne por vezes manifesta na narrativa, ele nunca é diretamente representado. A sua intervenção na história, com efeito, apenas se torna perceptível pela influência que exerce no desenrolar da ação ou de quaisquer elementos simbólicos que porventura o representem.

Outra distinção útil é a que se poderá estabelecer entre o sobrenatural de índole especificamente religiosa e a restante fenomenologia insólita. O sobrenatural religioso corresponderá ao conjunto de fenômenos positivos ou negativos, mas estranhos às leis naturais, propostos pelas religiões conhecidas como fazendo parte do real. O sobrenatural religioso positivo não pode assumir uma posição dominante no conjunto da temática de qualquer narrativa fantástica, pois a fenomenologia metaempírica propícia ao gênero deverá ser completamente alheia à experiência física ou psíquica do destinatário da enunciação, o que inclui a sua hipotética experiência religiosa (FURTADO, 1980).

Verifica-se, então, que o uso exclusivo ou predominante de elementos positivos, de índole religiosa ou não, na temática sobrenatural desfaz o equilíbrio do fantástico na narrativa, originando uma leitura que a remeterá para o gênero maravilhoso. Contudo, o emprego de elementos do sobrenatural religioso positivo pode ocorrer no fantástico se a sua intervenção no desenrolar da história for superficial e episódica. Quando tal acontece, a sua função reduz-se quase sempre a antagonizar os elementos negativos da fenomenologia metaempírica, diminuindo-lhes o impacto ou anulando-os. Tal efeito é frequentemente traduzido na ação pela influência nefasta que os objetos de culto e os gestos rituais exercem sobre figuras ou fenômenos maléficos. Recorde-se o efeito de elementos litúrgicos, sinal da cruz, Bíblia, crucifixo, hóstia, etc., sobre as personagens portadoras da abominação, quer sejam ainda humanas ou já monstruosas. Tal efeito pode ser bem exemplificado nas histórias de vampiros.

Em grande número de casos, os elementos temáticos empregados pelo fantástico se integram no conjunto de práticas, manifestações e figuras humanas ou monstruosas relacionadas com o ocultismo. A fenomenologia insólita encenada pela temática fantástica decorre ainda de certas áreas limítrofes entre o sobrenatural propriamente dito e os fenômenos conhecidos da matéria e da consciência: “essa terra de ninguém corresponde à parapsicologia, nomeadamente à sua zona mais empregada no fantástico e no estranho, a chamada percepção extra-sensorial” (FURTADO, 1980, p. 28). Muitos temas decorrentes desta área aparecem frequentemente em narrativas do gênero estranho.

Ao contrário do que se verifica no maravilhoso, a manifestação sobrenatural encenada pelo fantástico não pode ser arbitrária, devendo manter certa coerência ao longo de toda a narrativa e conformar-se aos princípios gerais impostos pela própria construção do gênero.

Por representar sempre uma pretensa fuga às regras fundamentais da natureza conhecida e pelo caráter aparentemente alucinado e caótico de muitos dos fenômenos que encena, o texto fantástico tem de seguir um grande número de imposições restritivas que fazem dele uma das construções mais condicionadas e menos espontâneas da literatura.

Para a permanência da ambiguidade necessária ao fantástico é indispensável o uso de diversos processos destinados a conferir plausibilidade à intriga em geral e à manifestação metaempírica nela encenada. Assim como o destinatário imediato da enunciação, o narratário, além de um fator de orientação para o leitor real, tem uma função relevante por estar sempre presente no discurso, mesmo que de forma implícita. Nesse sentido, as personagens são elementos mais adequados a acentuar a ambiguidade e a suscitar uma leitura que a reflita, particularmente pela forma como reagem perante tudo o que a ação lhes destina e pelo esquema de relações em que são integradas.

Ao contrário do fantástico, a recusa da fenomenologia metaempírica é a chave do estranho. Logo, é a criação e, sobretudo, a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos. Assim sendo, é preciso fazer surgir a ambiguidade e mantê-la ao longo da intriga, comunicando-a às suas estruturas e levando-a a refletir-se em todos os planos do discurso. Por isso, Furtado destaca que o gênero não pode ser “inteiramente definível, como pretende Todorov, pela hesitação perante a fenomenologia insólita representada através do narratário” (1980, p. 40). A função do narratário terá de subordinar-se à ambiguidade fundamental que o texto deve veicular. Esse caráter ambíguo de tudo que a narrativa fantástica encena já foi objeto de referências ocasionais por parte de alguns autores. A primeira verificação da ambiguidade fantástica deve-se, talvez, a Sigmund Freud, o qual considerava o debate acerca da presumível manifestação sobrenatural fator imprescindível para que fosse comunicada ao receptor da obra literária a impressão sinistra e inquietante designada pelo próprio título do ensaio em que o fundador da psicanálise aflora esse assunto: *O Estranho*.³

Freud não só definiu o cerne do gênero maravilhoso, como também delineou certos traços do fantástico, referindo até a reação do destinatário que a narrativa deve prescrever e que forma a base da definição de Tzvetan Todorov (1975), que por sua vez, dando à hesitação do narratário a primazia como traço distintivo do gênero fantástico, não deixa de referir ocasionalmente a sua índole ambígua.

³ FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté* (tradução de *Das Unheimliche* por Marie Bonaparte e Mme. E. marty). In: Freud, S. *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris, 1933.

É necessário distinguir entre os três gêneros unidos pela temática metaempírica, fantástico, estranho e maravilhoso, aquilo que delimita cada um em relação aos restantes e, simultaneamente, estabelece a especificidade de cada um. A utilização predominante de certos aspectos da temática insólita permite esboçar uma distinção entre o maravilhoso e o fantástico. O primeiro encena indiferentemente qualquer tipo de manifestação sobrenatural enquanto o segundo privilegia sempre a sua versão negativa. O fator básico de distinção entre os três gêneros resulta dos diferentes modos como a narrativa de cada um encara a hipótese de coexistência das manifestações insólitas com a natureza conhecida.

De tal modo, a essência do fantástico, segundo Furtado (1980), reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe. Por isso, a primeira condição para que o fantástico seja construído é a de o discurso evocar o metaempírico de uma forma ambígua e manter até o fim uma total indefinição perante ela. Igualmente, todos os recursos da narrativa devem servir a essa permanente incerteza.

Por outro lado, as ocorrências extranaturais que ocorrem no gênero estranho são sempre explicadas racionalmente ao final da narrativa, quando não se desfazem muito antes, descrevendo por vezes um percurso bastante efêmero e secundário na globalidade da intriga. Apenas o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência insólita, mantendo-a em constante antinomia com o enquadramento pretensamente real em que a faz surgir, mas nunca deixando que um dos mundos confrontados anule o outro.

Como descreve Furtado (1980), nas narrativas do gênero maravilhoso, é instituído desde o início um mundo inteiramente arbitrário e impossível, onde o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole sobrenatural. O maravilhoso conta histórias de figuras e ocorrências em franca contradição com as leis da natureza, mas nunca discute a probabilidade de sua existência objetiva nem pretende sequer suscitar interpretações que o façam.

De acordo com Chiampi (2008), o termo maravilhoso está incorporado à literatura, à poética e a história literária de todos os tempos. Longe de ser um modismo terminológico, tem servido para designar a forma primordial do imaginário de obras de todas as latitudes culturais, como *As mil e uma noites*, a *Ilíada*, a *Odisseia*, as canções de gesta, os *Edda* escandinavos, entre tantos outros. Constitui importante elemento da épica renascentista e alcança o período romântico na evocação legendária do passado. Desde a divulgação da *Poética* no século XVI, onde Aristóteles comenta o maravilhoso como derivado do irracional

na epopeia, o conceito incorporou-se como um sustento ficcional da longa ação épica. É no século XX, contudo, que se definem os traços formais do maravilhoso:

Maravilhoso é o “extraordinário”, o “insólito”, o que escapa ao curso ordinário das coisas e do humano. Maravilhoso é o que contém a maravilha, do latim *mirabilia*, ou seja, “coisas admiráveis” (belas ou execráveis, boas ou horríveis), contrapostas às *naturalia*. Em *mirabilia* está presente o “mirar”: olhar com intensidade, ver com atenção ou ainda, *ver através*. O verbo *mirare* se encontra também na etimologia de milagre – portento contra a ordem natural – e de miragem – efeito óptico, engano dos sentidos. O maravilhoso recobre, nesta acepção, uma diferença não qualitativa, mas quantitativa com o humano; é um grau exagerado ou inabitual do humano, uma dimensão de beleza, de força, ou riqueza, em suma, de perfeição, que pode ser *mirada* pelos homens. Assim, o maravilhoso preserva algo do humano, em sua essência. (CHIAMPI, 2008, p. 48).

O maravilhoso é, então, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais na ação. Sendo um componente da narrativa de todas as épocas e culturas, o maravilhoso encena um mundo arbitrariamente alucinado sem tratar dos motivos da sua escolha. Tal como o gênero maravilhoso, o fantástico propõe ao destinatário da enunciação um universo em que algumas categorias do real foram abolidas ou alteradas, passando a funcionar de uma forma insólita. Ambos não permitem que uma explicação racional venha repor a lógica e reinstale, por completo, o leitor no real.

No maravilhoso a alteração é uniforme: personagens, ação e espaço obedecem de fato a outra lógica, mas sempre e só a essa. A narrativa está em pleno sobrenatural e não tem quaisquer dúvidas sobre isso. A narrativa fantástica não procura a cópia exata do real, pois uma narrativa não se torna verossímil apenas por traduzi-lo com grande fidelidade, pois nem sempre o próprio real é verossímil, assim como nem sempre a fuga a ele é inverossímil. Já observava Aristóteles: “De preferir às coisas possíveis mas incríveis, as impossíveis mas críveis” (1966, p. 116).

O verossímil remete o texto para um *corpus* complexo, basicamente determinado pelas camadas sociais dominantes numa época e num espaço definidos. Portanto, como ressalva Furtado (1980), já que o senso comum resulta sobretudo de um conjunto de convenções variáveis com o tempo, o lugar e a ideologia, a adequação do enunciado narrativo a ele nunca pode ser definida em termos de imutabilidade absoluta, pelo que haverá tantos verossímeis quantos forem os sistemas de convenções sociais e os períodos culturais.

Contudo, a verossimilhança não decorre apenas da conformidade entre a história contada e a opinião comum dos destinatários. A plausibilidade depende também de outros

princípios de caráter impositivo, o texto deve obedecer às regras do gênero em que se inclui. O maravilhoso não evidencia, em geral, a mínima preocupação em ajustar ao senso comum o mundo quase sempre arbitrário que encena. Já o fantástico e o estranho procuram seguir os ditames da opinião pública quanto à maior parte da narrativa. Logo, “o tipo de verossimilhança de que os textos procuram cobrir-se constitui, pela sua variabilidade, mais um dos critérios possíveis na caracterização e delimitação destas três classes de textos literários” (FURTADO, 1980, p. 47). Enquanto só a verdade corresponde integralmente ao real, mantendo-se no plano do ser, o verossímil não faz mais do que aparentar essa correspondência, remetendo-se ao que se pode denominar o plano do parecer, adequando-se à ideia que a opinião pública dele faz e às exigências do gênero em que se inclui.

No limitado âmbito dos possíveis admitidos pelo fantástico, a conformidade do verossímil aos seus princípios torna-se indispensável na caracterização da figura do monstro em qualquer narrativa, como no tratamento clássico do vampiro, do morto vivo: aparência humana, tez lívida, caninos longos, apetência pelo sangue humano, letargia diurna, capacidade de transformação em morcego ou lobo, etc. Porém, perderia a credibilidade se, por exemplo, ostentasse patas de bode ou uma cabeça gelatinosa (FURTADO, 1980).

A narrativa maravilhosa permite a instalação de uma arbitrariedade quase total na intriga. Já no fantástico, o verossímil tenta suscitar no destinatário do enunciado a mesma submissão às regras do gênero. A narrativa fantástica serve-se de aparências de conformidade ao real e de pequenas verdades descontínuas para mais facilmente introduzir e tornar admissível a grande mentira: o caráter alegadamente sobrenatural das figuras ou ocorrências que encena. Devido a todas essas restrições do gênero, Furtado declara que: “longe de resultarem da completa e desenfreada liberdade de imaginação que quase sempre procuram aparentar, a história e o discurso fantásticos são, pelo contrário, objeto de calculada contenção e de forte censura interna” (1980, p. 51).

No fantástico, para reforçar a plausibilidade da ação por intermédio das personagens, é usual o emprego de figuras geralmente consideradas respeitáveis pela idade, pela sabedoria ou pelo estatuto social. Outro recurso é recorrer a referências de fatos ou fenômenos do mundo empírico inteiramente comprováveis e relacionados com diversos ramos do conhecimento, como acontecimentos históricos e fatos científicos ou pseudocientíficos de várias índoles. Um processo frequente para aumentar a credibilidade é constituído pelo testemunho do narrador-personagem, assim como o uso de uma personagem cética, uma vez que, quando esta se convence da veracidade da ocorrência metaempírica, seu crédito como testemunha é reforçado.

Enquanto a manutenção da ambiguidade entre o natural e o sobrenatural constitui o traço básico do fantástico face aos outros gêneros, a explicação racional dos fenômenos que eventualmente aparentaram uma origem alheia ao mundo conhecido pode ser considerada a característica distintiva do estranho perante esses gêneros. A narrativa estranha destrói a incerteza comum ao fantástico antes do seu fim, explicando a pretensa manifestação sobrenatural. Assim sendo, só a racionalização plena anula o fantástico, ao destruir totalmente o sobrenatural. Por outro lado, a racionalização parcial pode, às vezes, contribuir para repor o equilíbrio necessário ao gênero, favorecendo a ambiguidade da ação.

Em cada obra a racionalização pode assumir formas e fundamentos diversos. É preciso atenção quanto a certas modalidades de explicação racional. Todorov (1975) já tratava de duas modalidades que podem levar a uma racionalização plena: a leitura alegórica e a leitura poética. Esses tipos de explicação resultam de abordagens da obra que não respeitam a estrita literalidade do mundo metaempírico nela evocado. São racionalizações externas ao texto e aos objetivos que este persegue.

Como já mencionado, para Todorov (1975), o cerne do fantástico está no narratário, o receptor imediato e fictício do discurso narrativo, e na hesitação perante o sobrenatural. Por sua vez, Furtado (1980) destaca que o papel do narratário não pode deixar de constituir uma característica importante do fantástico, contudo não pode também ser tomado como elemento suficientemente claro e definido para, por si só, caracterizar o gênero. Afinal, o papel do narratário nem sempre é claro, estando por vezes quase ausente de muitas narrativas que, não obstante, contêm todos os outros fatores necessários à construção do gênero.

Segundo Furtado, “fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros” (1980, p. 77). Por isso, a caracterização do gênero deve ser baseada em traços que se mantenham indiscutivelmente constantes, mesmo que sujeitos aos mais diversos cambiantes de leitura. Os sinais do tipo de discurso literário de um texto devem estar inscritos nele e não depender das atitudes variáveis que possa vir a suscitar nos seus destinatários imediatos.

Portanto, se faz necessário o reconhecimento das limitações do papel do narratário no quadro dos traços do gênero. Seus aspectos mais importantes são a identificação com o herói e a percepção ambígua da ocorrência sobrenatural que conduz à hesitação. Quanto à leitura de que o narratário é incumbido perante o insólito, em nenhum caso ela poderá ser alegórica ou poética, pois ambas constituem tipos de explicação racional particularmente fatais ao fantástico. Outro traço que não deve faltar no discurso fantástico é a aptidão para levar o

destinatário da narrativa a identificar-se com o protagonista ou qualquer personagem que espelhe a reação ambígua suscitada pelo sobrenatural, traço que não é exclusivo deste gênero. O papel do narratário é um dos traços cuja existência se verifica em todas as narrativas do gênero, embora nem sempre se manifeste com nitidez e seja por vezes atribuído a outras figuras.

Uma das formas mais seguras de conduzir o destinatário da enunciação à incerteza quanto ao teor do sobrenatural consiste em suscitar nele a identificação com a personagem que melhor reflita a percepção ambígua dessa ocorrência e a conseqüente perplexidade perante a coexistência das duas fenomenologias contraditórias que a confrontam (FURTADO, 1980). Assim, a finalidade básica das características da personagem é facilitar a adesão a que se pretende levar o leitor real e que, embora visada por qualquer texto narrativo, desempenha um papel de particular relevo na ficção fantástica.

O que realmente conta na narrativa fantástica não é a ação voluntária e consciente de indivíduos ou grupos, mas a manifestação que se insinua e desenvolve à revelia de qualquer controle ou explicação. O gênero privilegia o acontecimento, sobretudo as manifestações extranaturais, em desfavor das personagens. Dessa maneira, o herói fantástico possui uma capacidade de reação geralmente fraca e passiva perante o insólito. O caráter vacilante e as derrotas do protagonista também se opõem ao herói mais comum na narrativa maravilhosa, quase sempre vitorioso no final da intriga. Certas personagens constituem verdadeiros tipos do universo fictício do gênero que geralmente só fazem sentido quando integrados no contexto das outras características daquele. Dois dos mais comuns são o velho feiticeiro sinistro e o exterminador de seres sobrenaturais.

Furtado (1980) afirma que há uma convenção na caracterização do protagonista, que é quase sempre escolhido entre um pequeno grupo de tipos. As funções de maior peso na diegese fantástica são geralmente atribuídas a uma ou mais de três figuras estereotipadas que muitas vezes coexistem na mesma obra, dificultando a definição da principal personagem da narrativa. Do mesmo modo, o protagonista pode revestir a forma do monstro, a entidade, materializada ou não, que veicula qualquer manifestação da fenomenologia metaempírica; pode ser o homem normal transformado em objeto e, sobretudo, em vítima dessa manifestação, confrontado com acontecimentos que não compreende e nunca pretendeu provocar. O estatuto de protagonista pode ainda ser conferido à personagem que conhece e combate a abominação até o fim, o exterminador de seres alheios à natureza, defensor do mundo aparentemente normal encenado na narrativa.

Assim sendo, é ao monstro que, como sujeito, incumbe sempre iniciar, desenvolver e orientar o curso geral da ação. Enquanto à vítima cabe suportar o impacto dos acontecimentos que recaem sobre ela, o oponente corresponde sempre ao exterminador. Isso refletindo o caráter negativo da diegese fantástica. Se esta fosse orientada num sentido positivo, a figura do exterminador poderia desempenhar as funções de sujeito ou adjuvante.

A estrutura actancial da narrativa do gênero se pode reduzir a um esquema muito simples, pois embora em certas obras a ação chegue a atingir consideráveis graus de complexidade, a sua construção já se torna possível a partir da reunião de um conjunto mínimo de elementos. Na sua máxima simplificação actancial, uma história fantástica apenas exige a representação de um monstro e de uma vítima (sujeito e destinatário, por vezes coincidentes com o objeto).

Qualquer narrativa do gênero encena basicamente uma série de acontecimentos que conduzem à possessão de um ou mais seres humanos por uma entidade alheia à natureza, sem que se torne sempre necessário o recurso a uma força oposta à dinâmica da ação. Assim, embora quase sempre apareça incluída entre os actantes de maior relevo no contexto de uma diegese fantástica, a categoria de oponente-exterminador não é totalmente indispensável. Há também o recurso de sincretismo funcional que leva um personagem a acumular as funções de dois ou mais. Assim como, no tocante ao monstro e ao exterminador, é possível também que as personagens que os representam sejam duas ou mais. Com essa simplificação do modelo actancial, verificam-se as exigências do gênero no número mínimo de personagens. Lembrando que, no fantástico, as personagens destinam-se fundamentalmente a servir a ação e a fazer ecoar a perplexidade perante ela (FURTADO, 1980).

O sobrenatural negativo é sempre dominante na narrativa fantástica, ainda que por vezes coexista com o positivo. As três categorias actanciais que agem a favor das forças positivas são: o destinatário, o oponente-exterminador e o objeto, porém, o destinatário e o objeto raramente servem o plano positivo até o fim da sua atuação na intriga, ou são eliminados ou passam a apoiar as forças maléficas. Por sua vez, no plano negativo podem agir o sujeito, o destinador e o adjuvante. A categoria de sujeito influencia mais diretamente o decurso da ação, desempenhada por uma ou mais figuras ou pela mera ocorrência sobrenatural. Esse ator pode surgir subitamente na intriga, ou resultar de uma personagem já antes instaurada na narrativa, através da sua transformação.

O objeto pode vir a integrar-se no plano negativo, após uma metamorfose, assim como a função de destinador quase sempre atribuída, embora raramente de forma explícita, a abstrações de sentido negativo: o mal, o demônio, ou qualquer entidade de índole similar. E,

finalmente, o adjuvante que concentra em si muitas vezes o maior número e a mais variada proveniência de atores, embora geralmente secundários, constitui a categoria que promove os desígnios do sujeito-monstro de forma mais evidente. Quanto ao apoio à força orientadora da ação, este não provém apenas de figuras sobrenaturais, podendo ser também prestado por personagens humanas de índole positiva ou negativa.

Furtado (1980) vai além e descreve a definição dos gêneros segundo diversos elementos de sua estrutura:

Pode, portanto, considerar-se que a inclusão de uma obra no gênero (para além da sua temática dominante, da ambiguidade em que a deve envolver e de outros factores antes abordados) decorre em grande medida do estatuto do actor ou actores que desempenham a função de Sujeito: a narrativa só se inscreverá no fantástico quando a figura ou fenómeno incumbidos desta função provierem do plano do sobrenatural negativo. Além disso, tal característica contribui ainda para demarcar o gênero de outras áreas da literatura, designadamente o maravilhoso. (FURTADO, 1980, p. 97).

Desse modo, o sujeito do fantástico deverá ser sempre negativo, enquanto o actante com idênticas funções no maravilhoso tem quase sempre realização num herói de sinal positivo à luz dos valores comuns. Tanto o exterminador como o vilão constituem figuras-chave da diegese típica de cada um desses gêneros. O monstro quase sempre intervém na ação como um simples veículo da verdadeira origem do malefício. De tal modo, o lobisomem, o vampiro e a maioria dos seres representados não têm realmente culpa de serem o que são, são objetos que agem segundo uma vontade outra. Por sua vez, o oponente-exterminador não age propriamente como indivíduo, mas como representante da normalidade e da humanidade. No tocante às personagens secundárias, raramente chegam a assumir um papel de certo relevo na ação.

Em relação ao narrador, o mais comum no gênero fantástico é do tipo extradiegético. O sujeito da enunciação é um elemento fundamental em qualquer texto narrativo. Sua modalidade mais frequente nos textos fantásticos é o narrador-personagem, uma figura com dupla incumbência, um narrador-ator geralmente homodiegético, ou seja, uma personagem secundária, e algumas vezes autodiegético, um protagonista. As obras do gênero revelam um acentuado predomínio do uso da primeira pessoa na narração. O narrador é uma das mais importantes figuras fictícias instauradas em qualquer obra que relate acontecimentos.

O sujeito da enunciação está presente na história como personagem cuja importância pode variar de texto para texto, exprimindo-se na primeira pessoa e recorrendo por vezes a uma narração baseada em diversos tipos de documentos fictícios, como memórias, diários e cartas. Ele também atua como apoio para a confirmação da fenomenologia metaempírica, tentando conferir-lhe credibilidade pela feição testemunhal que assume, atingindo, assim, um caráter mais persuasivo do que o narrador ausente da intriga. Esta função de narrador-testemunha pode ainda ser desempenhada por dois ou mais atores, como também o recurso a múltiplos narradores-atores na mesma obra.

A narrativa fantástica encena a manifestação insólita conferindo-lhe um grau de verossimilhança tão elevado quanto possível, procurando manter uma ambiguidade até ao fim da intriga. Assim, todos os elementos da narrativa deverão ser organizados em função da ocorrência sobrenatural, quer contribuindo para cobri-la de plausibilidade, quer evitando a sua aceitação plena. A contradição real/irreal em que se desenvolve a ocorrência metaempírica pode ser ampliada e refletida pelo próprio espaço representado na narrativa com a combinação de elementos de dois tipos de cenário: os realistas, que predominam e caracterizam-se por traços mais representativos do mundo empírico, e os alucinantes, que em menor número contribuem para introduzir elementos insólitos no cenário anterior. Muitos desses elementos alucinantes desenvolveram-se de forma mais ou menos linear a partir do romance gótico que, desde as últimas décadas do século XVIII, estabeleceu um modelo bem conhecido de cenário muito usado posteriormente: castelos antigos, alas desertas ou arruinadas, corredores úmidos, etc. A narrativa fantástica deve, então, escolher um espaço híbrido, incerto e descontínuo.

Segundo Furtado (1980), no essencial, a narrativa fantástica deve propiciar através do discurso a instalação e a permanência da ambiguidade de que vive o gênero. Para tal, a narrativa deve ser organizada de modo a fazer surgir, num contexto aparentemente normal, uma fenomenologia metaempírica de índole negativa. Deve conferir verossimilhança a essa fenomenologia extranatural, tornando-a aceitável à opinião comum, além de evitar a racionalização plena da manifestação insólita. Desta combinação resulta o gênero fantástico, e seu traço específico é a ambiguidade empírico/metaempírico instalada e mantida na narrativa.

A narração deverá instaurar um narratário que reflita a leitura incerta do insólito e transmita ao receptor real do enunciado idêntica perplexidade perante a intriga, além de personagens que suscitem a identificação por parte do leitor real. As funções das personagens devem seguir uma estrutura actancial própria do gênero, assim como o espaço deve ser híbrido, incerto e descontínuo. E, por fim, a obra deve utilizar um narrador homodiegético,

um narrador-ator que com este duplo estatuto na intriga tenha maior autoridade perante o receptor real da enunciação.

2.3 Genealogia do personagem vampiro

As lendas sobre criaturas sugadoras de sangue eram comuns na Europa desde a antiguidade. Contudo, nos séculos XVII e XVIII, boatos provenientes do leste europeu falavam sobre o retorno de mortos que falavam, andavam e infestavam os vilarejos, atacavam homens e animais, sugavam-lhes o sangue até torná-los doentes e matá-los. Assim, em 1732, a palavra vampiro surgiu no vocabulário europeu, para designar estas estranhas criaturas que infestavam uma vasta região que abrangia Hungria, Romênia, Alemanha, Tcheca, Eslováquia, Balcãs, chegando às fronteiras da Rússia e Polônia. No mesmo ano, com a publicação do caso que contava a história de Arnold Paul, a revista *Le Glaneur Hollandais* daria início, na França, à discussão sobre a existência ou não de vampiros, sendo a primeira aparição do nome vampiro – em francês *vampire*, até então grafado *vampyre* (VIEIRA, 2011). O caso relatado na revista falava de Arnold Paul, que, após sofrer um acidente numa localidade da Sérvia, foi dado como morto, mas teria voltado para atacar outras pessoas, criando uma verdadeira epidemia de vampirismo que se arrastaria durante anos. Arnold Paul fora examinado por médicos militares, que teriam constatado que seu corpo não possuía sinais vitais e, ainda assim, não havia se corrompido. Assim, o corpo foi transpassado por uma estaca e cremado.

De acordo com Melton (2003), a palavra *vampire* entrou na língua inglesa com a publicação da história em dois periódicos ingleses *London Journal* e *Gentlemen's Magazine*, ambos em abril de 1732. Ao analisar a palavra vampiro e sua etimologia, percebe-se que ela parte de uma raiz comum na maioria das línguas mediterrâneas, possuindo o significado de “chupador de sangue”. Conforme explica a antropóloga Dunn-Mascetti, a referência mais antiga a essa palavra surgiu na Eslovênia, sendo “formada por *vam*, que significa sangue, e *pyr*, que significa monstro” (2010, p. 157).

O fato de ser preciso exumar e mutilar os corpos de cristãos para destruir os vampiros, na Europa oriental, chamou a atenção da igreja que, primeiramente, convocou um padre chamado Giuseppe Davanzati para elaborar uma resposta ao problema. Depois de estudar durante cinco anos os casos de vampirismo, ele escreveu a tese *Dissertazione sopra I*

Vampiri, publicada em 1744, em que concluía que os vampiros eram fruto da imaginação e que os corpos não deveriam ser profanados. Por seu teor eminentemente religioso, e não científico, não foi muito esclarecedor.

Conforme delinea Vieira (2013), em 1746, após tomar conhecimento de discussões e debates a respeito dos casos de vampirismo, como o de Arnold Paul, o clérigo Dom Augustin Calmet decidiu examinar os casos à luz da razão e da religião escrevendo uma longa compilação dos casos de vampirismo. Os resultados de seu trabalho foram publicados em 1751, sob o título: *Traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires ou les revenans de Hongrie, Moravie, etc.* (Tratado sobre a aparição de espíritos e sobre os vampiros ou os revividos da Hungria, da Morávia, etc.), e causaram choque entre os contemporâneos, pois o autor deixou absolutamente inconcluso o problema da existência dos vampiros. Dom Calmet não foi o único erudito a se interessar pelos relatos sobre casos de vampirismo, mas foi quem despertou o interesse da sociedade e dos eruditos franceses que, a partir de seu relato, passaram a discutir os casos e tornaram não somente a palavra vampiro como designativa de um único ser, o morto-vivo, o monstro bebedor de sangue, como a partir da grandiosa compilação de casos conhecidos pelo mundo afora.

A publicação de Dom Calmet trouxe a discussão para o centro do fenômeno iluminista. Os filósofos do Iluminismo passaram a discutir o assunto e concluíram que os relatos não passavam de fantasias da imaginação do povo das regiões da Europa Oriental. Mais tarde, com a ajuda de leis contra a profanação de corpos nos cemitérios, a histeria vampírica teve fim. Depois de o assunto ser desacreditado por filósofos como Voltaire, Diderot e Rousseau, as autoridades seculares e eclesiásticas não viram mais necessidade de desmistificar os vampiros e a “obra de Calmet se tornou relíquia intelectual” (MELTON, 2003, p. 183).

Uma curiosidade que demonstra a influência das discussões sobre o vampiro é que, em 1761, o naturalista Georges Buffon descobriu na América do Sul um morcego que se alimenta de sangue e passou a chamá-lo de morcego-vampiro. Posteriormente, esta associação seria explorada pela literatura (ARGEL; MOURA, 2008).

As primeiras aparições modernas, na literatura, remontam aos poemas: *O vampiro* (*Der Vampir*), escrito por Heinrich August Ossenfelder e publicado em 1748, nele o vampiro é colocado como o antagonista da inocência e dos princípios religiosos cristãos; *Christabel*, publicado em 1780 por Samuel Taylor Coleridge, considerado o primeiro poema sobre vampiros em inglês; *A noiva de Corinto* (*Die braut von Korinth*), de 1797, de Johann Wolfgang von Goethe, utilizando a temática religiosa, no qual a noiva é uma morta que volta

para seduzir jovens depois de seus pais trocarem de religião, substituindo os deuses gregos pelo deus único cristão (ARGEL; MOURA, 2008).

Embora já empregado antes, o tema foi em grande medida codificado, com as características que viriam a vulgarizar-se até hoje, pela novela de John-William Polidori, *The Vampire* (1819), que transformou o monstro dos relatos folclóricos – e de Dom Calmet – num aristocrata sedutor e perverso, estabelecendo de uma vez por todas o protótipo moderno para o vampiro da literatura, do teatro e, posteriormente, do cinema (ARGEL; MOURA, 2008, p. 28). Porém, a sua verdadeira promoção literária deve-se, sobretudo, a *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu e a *Drácula* (1897) de Bram Stoker.

A obra *Drácula*, de Bram Stoker, pode ser referida como marco principal das narrativas de vampiro por sua importância como modelo e fonte de inúmeros desdobramentos tanto literários quanto cinematográficos. Stoker retoma os mesmos conteúdos macabros que fizeram o sucesso do romance gótico, mas relacionando o antigo com o que havia de novo em matéria de concepções sobre corpo e psiquismo, como decifrações de sinais do corpo, loucura e possessão. Segundo indicações do próprio Stoker, o personagem que inspirou a criação do conde Drácula teria realmente existido: um obscuro *vlad* (príncipe) valáquio, o Gospodar Vlad IV, que combateu os turcos no século XV. *Drak* significa, em romeno, diabo (*drak-ul* é o masculino e *drak-a* o feminino). Não há nada na tradição romena que associe *vlad* ao demônio, mas o fato é que Stoker fundiu elementos da história real com lendas sobre vampirismo do folclore da Transilvânia, tudo isso no quadro romanesco da literatura de massa (SODRÉ, 1988). A estrutura narrativa da obra consta de relatos, depoimentos e documentos, enquanto a ação principal encena o combate de Van Helsing ao conde Drácula. Nessa luta, encontra-se a oposição heroica entre o solar e o noturno, entre o bem e o mal. Desta obra retira-se a seguinte descrição do personagem conde Drácula, que reflete vários traços da figura convencional do vampiro:

O seu rosto era marcadamente aquilino, com nariz fino e alto e narinas arqueadas de forma curiosa; a testa alta e curva e o cabelo rareando à volta das têmporas, mas crescendo com profusão no resto da cabeça. As sobrancelhas eram muito grossas, quase se tocando por cima do nariz e tendo cabelo tão espesso que parecia encarasolar-se devido a sua própria abundância. A boca tanto quanto pude vê-la sob o farto bigode, era firme e parecia cruel, com dentes brancos e estranhamente aguçados; estes sobressaíam por cima dos lábios, cuja notável vermelhidão mostrava uma espantosa vitalidade para um homem da sua idade. Quanto ao resto, as orelhas eram pálidas e extremamente bicudas na parte superior; o queixo era largo e forte e as maçãs do rosto firmes, embora finas. O seu aspecto era de uma extraordinária palidez. (STOKER, 2002, p. 18-19).

A narrativa de *Drácula* torna o vampiro um monstro, fazendo o leitor desejar e torcer por sua destruição. Outro elemento vinculado por Bram Stoker foi a caracterização do personagem caçador de vampiros, personificado por Abraham Van Helsing, um célebre professor de antropologia e filosofia e também especialista em doenças obscuras, além de ser um cientista de métodos pouco ortodoxos, tendo em vista que usava símbolos religiosos para derrotar seus inimigos. Dentre os vários artifícios utilizados estão a água benta, a luz do sol, uma adaga muito afiada e abençoada, capaz de decapitar um vampiro.

O personagem Drácula contribuiu em alto grau para a evolução do mito do vampiro. Conforme Jabouille (1994), os mitos são entidades culturais dinâmicas, possuidoras de uma atividade própria e característica. Não admira, pois, que, ao longo dos anos, evoluam em cada momento. O mito está sempre se atualizando, se recriando, e pode surgir numa erupção intensa, como acontece atualmente com o interesse de várias mídias e do público pelos vampiros. Interesse traduzido pela abundância de livros, filmes e séries televisivas que têm o vampiro como personagem.

Nas sociedades primitivas, os mitos eram passados de geração em geração de forma oral. Posteriormente, a prosa narrativa, especialmente o romance, ocupou, nas sociedades modernas, o lugar da recitação dos mitos e dos contos. Todavia, é possível destacar, na estrutura mítica de certos romances modernos, “a sobrevivência literária dos grandes temas e de personagens mitológicos” (ELIADE, 1963, p. 159). Assim, a sociedade moderna continua impregnada de mitologia e de personagens mitológicos, com seres extraordinários, sagrados ou sobrenaturais.

Outro exemplo marcante da evolução do mito do vampiro é a obra *Entrevista com o vampiro* (1976), da escritora norte-americana Anne Rice, o primeiro de uma série denominada *As crônicas vampirescas*, que modificaria a imagem dos vampiros até então tratados como antagonistas, como o vilão que deve ser detido, uma força do mal que deve ser derrotada. Anne Rice rompe com essa tradição ao criar um romance em que o vampiro é o protagonista. Conforme Jarrot (1999), os vampiros de Rice inovam por não serem mais o “outro” e sim o “eu”. A história é narrada pelo vampiro em seu tempo, o que o aproxima do leitor, fazendo este viajar junto com o personagem em sua narrativa, não há mais distanciamento. Rice transforma o personagem vampiro, ele não é mais um monstro, mas uma criatura que sofre e tem sensibilidade. Essa caracterização se tornará muito frequente em obras contemporâneas que apresentam um personagem vampiro cada vez mais sensual e humanizado. Como

destacam Idriceanu e Bartlett, “a sugestiva sensualidade do vampiro e os atos a que se entrega são um dos mais notáveis aspectos do mito” (2007, p. 204).

Também, a lenda de *Drácula*, por diferentes razões, continua ainda hoje alimentando a indústria cultural. Além de filmes e séries de televisão recentes, um livro que seria uma continuação à obra foi publicado por Dacre Stoker, um sobrinho-bisneto de Bram Stoker, intitulada *Drácula, o Morto Vivo* (2010). Em parceria com o roteirista Ian Holt, Dacre Stoker deu continuidade à obra de seu tio-bisavô, reconstruindo o universo do clássico com referências atuais, após seis anos de pesquisa, incluindo materiais originais do próprio Bram Stoker. Trata-se do primeiro projeto com o apoio da família Stoker desde o filme *Drácula*, de 1931.

Um dos elementos essenciais sobre vampiros que é retomado constantemente é a ligação simbólica entre sangue e vida. Segundo Idriceanu e Bartlett (2007, p. 81), o sangue é “o centro do vampirismo”, em que é incontrolável o desejo experimentado pelo vampiro de beber a força vital do outro. Os ritos de sangue podem ser relacionados à história de diferentes povos e seus costumes. Além disso, é possível encontrar o sangue como símbolo de vida, morte e sacrifício no Antigo Testamento da Bíblia Sagrada (2010):

O sangue contém a própria força vital da entidade em cujas veias flui. É sagrado e precioso e, portanto, deve ser tratado com a devida reverência porque ele é a vida de toda carne: o sangue é a vida, por isso, digo aos filhos de Israel, não deveis consumir o sangue de nenhum tipo de carne: pois a vida de toda a carne é o sangue: quem o ingerir será deserdado [Levítico 18:14].

O sangue sempre esteve relacionado à vida, à inocência, ao sacrifício e ao pecado. Na tradição vampírica, o sangue não é apenas a maneira de se conseguir a eterna juventude e força, mas também o veneno que não traz a morte, mas a vida eterna para o corpo estagnado. Conforme Argel e Moura Neto (2008), a ligação entre sangue e vida é universal, simboliza a paixão, o calor, a alma. A cor vermelha passou a ser associada ao sangue e objetos vermelhos passaram a representá-lo, assim como o vinho tinto é usado como substituto para o sangue nos rituais cristãos. Sua simbologia é tão forte que, conforme Izzi (2000), em algumas culturas antigas os guerreiros bebiam o sangue dos inimigos vencidos para absorver sua alma, sua essência, sua força.

Como portador de vida, capaz de curar, o sangue é considerado também responsável pela manutenção da juventude e da cura de doenças. Essa crença fez surgir assassinos que

ficaram conhecidos por suas atrocidades em busca de juventude e saúde. Dois dos mais famosos exemplos são Gilles de Rais e Erzébet (Elizabeth) Bathory. Segundo Izzi (2000), Gilles de Rais (1404-1440), um nobre do século XV que lutou ao lado de Joana D'Arc, matava e usava o sangue de meninos em sua busca pela pedra filosofal. Outro caso é o da condessa Erzébet Bathory (1560- 1614), que ficou conhecida como a Condessa Drácula ou a Condessa de sangue. Ela viveu no século XVI e acreditava que tomar banho no sangue de suas jovens criadas manteria sua juventude e beleza.

Portanto, segundo Lecouteux (2005), o vampiro faz parte da história da humanidade, desempenha um papel, tem uma função e se inscreve num conjunto complexo de representações. Nos romances do século XIX, o vampiro era associado ao demônio, sendo assim, afastado pelos símbolos cristãos. Entretanto, os romances contemporâneos usam Deus e o Diabo apenas como ideias simbólicas da oposição entre bem e mal, fazendo com que o vampiro perca sua aura demoníaca e fique cada vez mais humano. Na verdade, as histórias de vampiros anteriores a *Drácula*, de Bram Stoker (1897) não continham elementos cristãos, foi ele que os inseriu na luta contra o vampiro. À medida que o século XX avançou, os vampiros foram influenciados pela secularização, abandonando os símbolos religiosos e demonstrando a descristianização da sociedade ocidental. O vampiro se torna, então, uma figura mítica adaptável, e as inovações das narrativas sempre estão conectadas com as sociedades do momento em que são escritas e com as mudanças de uma determinada cultura.

A seguir, apresenta-se a análise da construção do sobrenatural na narrativa desenvolvida com base nos três níveis estruturais: funções, ações e narração. Este capítulo organiza-se em duas seções, que apresentam o enredo dos volumes que compõem a trilogia e a análise do *corpus* de pesquisa.

3 O VAMPIRO REI: VAMPIRISMO, BRUXARIA E FOLCLORE

Apresenta-se a análise desta pesquisa em duas seções, a primeira destinada a descrição do enredo dos volumes que compõem o *corpus* de pesquisa, a trilogia da saga *O Vampiro rei*, de André Vianco (2011); na seção seguinte, a análise desenvolvida por meio do processo de construção estrutural da narrativa nos níveis das funções, das ações e da narração, a fim de verificar como as categorias e características dos gêneros fantástico e maravilhoso, apresentadas até aqui, estão presentes na construção dos elementos narrativos e nas relações entre eles.

3.1 A saga de um herói humano – inimigo vampiro

No primeiro volume, como em toda a trilogia de *O Vampiro rei*, a narrativa se passa no espaço físico do Brasil, porém, à medida que a história avança, submerge-se em uma história com vampiros e caçadores de vampiros sobre-humanos. A situação, então estabelecida, em que se encontram os personagens teria se iniciado há trinta anos com um evento misterioso que foi chamado de a noite maldita. A humanidade fora dividida de modo que, a partir daquele momento, a realidade e a natureza até então conhecidas entrariam em colapso, modificando-se definitivamente.

A partir daquela noite, milhares de pessoas adormeceram, entrando em um estado comatoso, como se seus corpos estivessem estagnados, congelados no tempo, sem envelhecer ou definhar, enquanto aqueles que ficaram despertos tiveram de se adaptar a uma nova realidade e a um novo modo de vida. Essencialmente, o momento em que se passa a história é uma espécie de pós-apocalipse, em que o mundo antes conhecido sofreu diversas mudanças. Esse pano de fundo do enredo é um novo tempo, com diversos conflitos simultâneos. Além do caos causado pelo adormecimento de milhares de pessoas, sem causa aparente, inexplicavelmente, algumas pessoas começaram a mudar. Elas ficavam extremamente violentas e, então, morriam, contudo, voltavam a despertar sedentas de sangue e suscetíveis à luz solar. Ao mesmo tempo, de algum modo, outros desenvolveram um instinto sobre-

humano, uma repulsa que os forçava a enfrentar as criaturas que os atacavam em busca de alimento.

Nessas circunstâncias, Bispo é um personagem escolhido pelas energias do universo para receber predições e transmiti-las aos homens. Ele prenuncia, então, a vinda de um guerreiro que assumiria a missão de salvar a humanidade. Assim, surge a profecia do trigésimo bento, segundo a qual, com a reunião de trinta bentos, como ficaram conhecidos os caçadores de vampiros, quatro milagres seriam desencadeados em benefício da humanidade.

Então, Lucas desperta de seu sono sobrenatural nesse novo mundo com uma amnésia temporária que vai se dissipando à medida que ele conversa e convive com outros sujeitos. Desse modo, aos poucos, ele vai recuperando a memória de sua vida passada ao mesmo tempo em que conhece e se adapta à nova realidade. Lucas era só mais um sujeito comum, um vendedor de seguros em um grande centro urbano, mas por causa de uma noite apocalíptica dorme durante trinta anos e, então, desperta um novo homem. Após a noite maldita, o mundo que ele conhecia, materializado na obra pela cidade de São Paulo, desaparece, pois as grandes cidades foram tomadas por criaturas da noite, deslocando os humanos para pequenos centros cercados por muros altos e torres de vigias. As pessoas que não adormeceram misteriosamente, que não se transformaram em vampiros e conseguiram sobreviver aos ataques noturnos, reuniram-se em pequenas fortificações e equiparam-se com armas de fogo, balas e espadas de prata, que causavam ferimentos letais aos vampiros.

Inicialmente, acompanha-se a adaptação de Lucas à nova vida, a resistência inicial e, depois, a aceitação de seu destino profetizado, sua aproximação de Ana, a médica com quem tem o primeiro contato após despertar e por quem se apaixona. O desafio que aguarda Lucas é a liderança do grupo de bentos e soldados na luta contra os vampiros, e sua trajetória será em busca da realização da profecia predita por Bispo, por meio da reunião de trinta bentos.

Em contrapartida, Cantarzo é um vampiro que concebe um plano para se tornar o mais poderoso de sua espécie. Após planejar a morte de Bispo e, com a ajuda de seu laçao humano Lúcio, conseguir beber o seu sangue, o vampiro entra em uma espécie de coma, como se estivesse realmente morto. Assim, Lúcio inicia uma jornada em busca de uma bruxa que despertará seu mestre. Em seguida, Anaquias, outro vampiro, se alimenta de resquícios do sangue de Bispo e passa a se comunicar com Cantarzo pelo pensamento e por sonho, graças ao sangue especial ingerido por ambos. Cantarzo, por ser o vampiro responsável pela morte de Bispo, o mestre por trás dos atos de Lúcio e Anaquias na luta contra humanos e bentos, opõe-se diretamente ao protagonista Lucas.

Uma série de conflitos secundários se desenvolve, à medida que vampiros atacam as fortificações, tentando reduzir a resistência humana, ao mesmo tempo em que o protagonista Lucas, unido aos outros bentos, segue rumo ao norte do país com o intuito de reunir todos os seus iguais.

Por fim, o ponto culminante do primeiro volume coincide com o momento de maior tensão, sendo a realização da profecia, a reunião dos trinta bentos e o desencadear dos milagres, concomitantemente ao enfrentamento entre bentos e um exército de vinte mil vampiros. Surge, assim, a noite dos milagres, na qual a profecia se cumpre, revelando os quatro milagres profetizados por Bispo: primeiro, um dispositivo é lançado ao espaço, o que culminará no funcionamento de um satélite chamado Tupã, que possibilitará que raios solares sejam refletidos para qualquer parte da terra em qualquer horário; segundo, as ondas de rádio voltam a funcionar, possibilitando a comunicação entre as fortificações e a possibilidade de utilização de outros equipamentos; terceiro, a partir daquele momento, cada adormecido ao despertar seria um novo bento; quarto, a capacidade de engravidar é devolvida às mulheres.

A narrativa do segundo volume da saga, *A bruxa Tereza*, começa exatamente a partir do final do primeiro livro. Logo após a conquista do protagonista, em consequência da realização da profecia e o desencadear dos milagres, os inimigos vampiros foram razoavelmente reduzidos, e os que sobraram fugiram acuados pelos raios solares provenientes do funcionamento do satélite Tupã. O grupo de bentos começa a estabelecer estratégias para retomar as tecnologias possíveis, reestabelecer e padronizar a comunicação entre as cidades e aperfeiçoar as táticas de defesa das fortificações.

O laçao de Cantarzo, Lúcio, prossegue obstinado e determinado a cumprir as ordens do vampiro que lhe daria o dom da vida eterna como recompensa por ter lhe trazido o sangue de Bispo e por levá-lo até a bruxa Tereza, enquanto Anaquias reorganiza seu exército sob o comando e as ordens do espectro de Cantarzo, reunindo cada vez mais soldados, sua liderança torna os vampiros mais organizados.

Lucas, por sua vez, avança tomando os adormecidos, os rios de sangue, dos covis de vampiros com a ajuda do funcionamento de Tupã e de um número cada vez maior de bentos novatos, despertados após a noite dos milagres. O protagonista organiza e lidera bentos veteranos e recém-despertados na luta por retomar o controle de pontos importantes das regiões centrais do território brasileiro, como as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Curitiba. Com seus poderes sobre-humanos, conquista cada vez mais a admiração e o respeito de todos dentro das fortificações, como também desperta o receio e o reconhecimento

dos inimigos. De volta a São Vítor, Lucas e Ana se aproximam cada vez mais e, como muitas mulheres da cidade e de toda a região, ela engravida.

Assim, a esperança de mais segurança e menos perigo se espalha pela população das comunidades em virtude das conquistas de Lucas e dos outros bentos. O grande progresso contra os vampiros, nesse volume, é o estabelecimento de um posto avançado na velha cidade de São Paulo, o que permite que o domínio da antiga cidade volte a ser parcialmente dos homens. Igualmente, de volta a sua cidade natal, Lucas recorda grande parte de seu passado, de sua vida antes da noite maldita. Ao encontrar seu antigo apartamento, recorda-se de sua antiga namorada Rosana, de seu irmão Roberto e de seu desaparecimento misterioso, da sua busca contínua e obstinada por respostas e pelo paradeiro de seu irmão que, pelo que Lucas lembra, nunca fora encontrado.

Entretanto, depois de recuperar-se da última derrota, o general do vampiro rei prepara um grande ataque a inúmeras fortificações simultaneamente. Esse ataque consegue desestabilizar os humanos, pois, ao atacarem lugares diferentes ao mesmo tempo, não houve como detê-los totalmente. O ataque causa grandes perdas para humanos e bentos, no acampamento em São Paulo, em São Vítor e em muitas outras fortificações, deixando um cenário de desolação para os humanos. Após os ataques bem-sucedidos, os vampiros se retiram e seguem rumo ao norte do país para aguardar a chegada do vampiro rei.

Ao mesmo tempo, Lúcio com o auxílio de Benito, outro personagem humano interessado na possibilidade da vida eterna, finalmente alcança seu destino. Eles chegam ao norte, na ilha de Marajó, onde mora a bruxa indicada por Cantarzo. Então, a bruxa Tereza realiza um ritual de feitiçaria para o despertar do vampiro rei, Lúcio é transformado em vampiro enquanto Benito, aterrorizado, desiste de fazer parte de tudo e foge. Nesse momento, é esclarecido o que teria originado o evento conhecido como a noite maldita. O episódio teria sido consequência de um ritual tétrico realizado pela índia Tereza em busca de vingança contra os homens. A bruxa traz Cantarzo de volta e promete ajuda-lo a derrotar seus inimigos.

No último volume da trilogia, Cantarzo retoma seu plano de assumir o controle e tornar-se um rei e, com o auxílio da magia de Tereza, reúne uma guarda de vampiros especiais. Os vampiros, assim, retomam a vantagem na batalha e contam com os poderes sobrenaturais da bruxa para protegê-los. A personagem feiticeira faz uso de seus poderes mágicos para invocar ventanias, chuvas e trovoadas a fim de dificultar o avanço dos humanos em lutas contra seus inimigos vampiros.

Anaquias consegue reunir um imenso grupo de soldados, cerca de seiscentos mil vampiros. O exército, que poderia ter vencido os bentos, acaba sendo delatado por uma

inimiga, a vampira Raquel, que resolve denunciar Anaquias para os bentos em nome de sua vingança pela morte de seu único amigo, o vampiro Gerson. Esse fato totalmente inesperado auxilia Lucas a combater grande parte do exército do vampiro rei, apesar de perder também muitos soldados e bentos.

Depois de muitas mortes, tanto de humanos quanto de vampiros, seus representantes, Lucas e Cantarzo, resolvem decidir a guerra em uma disputa singular, marcando um confronto final entre eles: trinta bentos contra trinta vampiros. Lucas, o guerreiro de luz, e Cantarzo, o vampiro rei, se enfrentam no momento de maior tensão de toda a narrativa.

3.2 Análise estrutural da narrativa

Hoje, como no passado, o leitor se projeta nas aventuras heroicas, dando vazão ao seu desejo de poder escapar às leis do cotidiano repetitivo e monótono. Já desde o século XII, a luta e o sentimento amoroso eram as duas grandes motivações do herói romanesco. Essa temática mantém-se com o advento do romance barroco no século XVII, quando também o público leitor se amplia. E, assim, no século XIX, o folhetim firma-se como sucessor dessa literatura em que predominavam a imaginação livre e os heróis com suas aventuras. A solaridade, a nobreza de caráter e o combate ao monstruoso são aspectos comuns aos protagonistas das formas contemporâneas da epopeia, e são retomados por Vianco na elaboração de seu herói. O estatuto de protagonista é conferido a um personagem que conhece e combate a abominação até o fim, representado na obra *O Vampiro rei* por um exterminador de seres alheios à natureza, um caçador de vampiros.

Na narrativa de Vianco, as características são marcadamente de um romance moderno, transformando o caçador de vampiros tradicional em um herói dotado de poderes sobrenaturais. O traço principal é a permanência do mito heroico, capaz de gerar emoções e projeções junto ao leitor. A manifestação do sonho heroico constitui o gênero epopeia desde a mais remota Antiguidade, e nesta obra é materializado pelo personagem exterminador de vampiros: bento Lucas.

Nas condições gerais de formação do herói, destacam-se a luta e o triunfo contra um monstro, materializado por um líder ou por inúmeros inimigos. Tradicionalmente, o herói tem a mesma invencibilidade do sol: o herói solar opõe-se ao universo das trevas. A coragem e a

lealdade reforçam a natureza soberana ou demiúrgica do personagem heroico, sempre disposto a salvar o mundo ou transformá-lo de algum modo com seus poderes extraordinários (SODRÉ, 1988). Como representante de uma ordem sobrenatural de exterminadores abençoados, o herói Bento entra em conflito com um rei obscuro: o vampiro rei. Os personagens, então, são definidos não como seres, mas pela sua participação em uma esfera de ações.

De acordo com Candido (1976), o personagem é o elemento mais atuante e mais comunicativo da arte novelística moderna. Na obra de Vianco, os dois personagens principais, protagonista e antagonista, são seres complexos, com uma caracterização mais profunda que os demais, levando em conta os aspectos físico e psicológico. Há relações explícitas entre eles, visto que cada um é o líder de sua espécie, e também relações indexadas, apenas apontadas ao longo do desenvolvimento do enredo, de modo que as ações de um sempre convergem de maneira a afetar as ações do outro.

O aspecto psicológico dos personagens é cada vez mais trabalhado nas obras modernas, “como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” (CANDIDO, 1976, p. 57). O personagem representa a concretização de um ser particular, criado a partir de elementos que se cruzam, tecendo, deste modo, suas características essenciais e específicas. A narrativa de *Bento* segue a conhecida tradição de apresentar o protagonista logo na primeira página: “Abriu os olhos. O lugar estava escuro. A garganta seca. As costas doloridas, como se tivesse dormido mais do que de costume. Dor. Confusão mental” (VIANCO, 2011, p. 5),⁴ e seguem os primeiros capítulos na perspectiva de Lucas e seu despertar em um mundo novo.

Há fenômenos que se podem explicar por meio de causas de tipo natural ou sobrenatural, e a possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico. Portanto, o conceito de fantástico se define com relação aos conceitos de real e de imaginário. Uma vez que é a criação e sobretudo a permanência da ambiguidade ao longo da narrativa que principalmente distingue o fantástico dos dois gêneros que lhe são contíguos, estranho e maravilhoso, apenas em *Bento*, primeiro volume da trilogia *O Vampiro rei*, e somente nos primeiros capítulos da narrativa, há esse efeito essencial ao fantástico. Visto que o protagonista é o principal responsável pelo desenvolvimento da ação na narrativa, Lucas sente a contradição entre o mundo natural e o sobrenatural ao enfrentar seu primeiro inimigo

⁴ Nas próximas citações da obra *Bento* (VIANCO, 2011), será suprimida a chamada completa da referência, mantendo apenas o número de página.

vampiro, o que se segue, então, não pode ser explicado pelas leis da natureza tais como são conhecidas:

Gabriel grunhiu. Ergueu as espadas. Abriu a boca e soltou um rugido. Lucas assustou-se, mas manteve-se em posição de defesa, pronto para o combate. O homem tinha rugido. *Estava louco ou via dentes pontiagudos* escapando pelos lábios de Gabriel? Gabriel escancarou a boca mais ainda e seus olhos negros brilharam, tornando-se vermelhos e cintilantes. Lucas teve certeza de estar diante de um monstro. Um monstro que queria atacá-lo, que precisava ser eliminado a qualquer custo. (VIANCO, 2011, p. 77-78, grifo nosso).

O personagem questiona-se quanto a própria sanidade frente a acontecimentos que desafiam as leis da natureza, o que possibilita a hesitação também do leitor em relação à veracidade do que ocorre de fato. Contudo, diante das anomalias apresentadas por Gabriel, não resta alternativa senão a aceitação do sobrenatural: “teve certeza de estar diante de um monstro” (p. 78), tanto do personagem quanto do leitor.

Em vista que a inclusão da obra em um gênero decorre em grande medida do estatuto dos personagens e que o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais na ação, a narrativa se inscreve no maravilhoso, também, porque a figura que desempenha a função de sujeito provém do plano do sobrenatural positivo. Assim, tanto o exterminador como o monstro constituem figuras-chave do caráter positivo da diegese maravilhosa. O vampiro como monstro quase sempre intervém na ação como um simples veículo da verdadeira origem do malefício, de modo que a maioria dos seres representados não têm realmente culpa de serem o que são, pois foram transformados involuntária e misteriosamente. Por sua vez, o sujeito exterminador não age propriamente como indivíduo, mas como representante da normalidade e da humanidade.

Nos primeiros dez capítulos, a narrativa é intercalada entre o ponto de vista de Lucas e o de um líder de soldados chamado Adriano, em diferentes locais, cada um em uma posição diferente. Lucas, recém-desperto em local desconhecido, enfraquecido e sem memória: “Fechou os olhos. Respirava profundamente. O que estava acontecendo? Lágrimas descendo pelo rosto. Droga! Não lembrava o próprio nome” (p. 6). Frases curtas representam o fluxo de pensamentos confusos e embaralhados do personagem, que desperta após um longo período de sono: “Realidade terrível. E aquela dor aguda no braço. Algo na veia... veia? Não. Confusão. A palavra certa era veia, não vena. Dor de cabeça. Tossiu. Garganta seca e dolorida. Fome. Uma fome do cão. Sede” (p. 7).

Em outra perspectiva, acompanha-se Adriano e sua equipe de soldados que transitam pelas estradas precárias do país entre uma fortificação e outra na tentativa de mantê-las em comunicação. Conseqüentemente, o que predomina é o discurso indireto livre, encenando o processo mental das personagens, como em determinado momento em que Adriano é acometido por um sentimento de revolta por ter de matar o próprio parceiro para a sobrevivência dos demais: “Adriano passou rapidamente as costas da mão que segurava a pistola sobre os olhos. Não podia fraquejar agora. Santo Deus! Como era difícil fazer aquilo com um amigo... um parceiro” (p. 50). Primeiramente, há a descrição da cena e logo percebe-se a presença do fluxo de consciência do personagem ao transparecer suas emoções pela verbalização de seus pensamentos. Após um acidente de moto, um dos soldados fica ferido, o que atrasa o grupo e os força a passar a noite na estrada, por isso Adriano tem de sacrificar seu amigo, pois enquanto ele estivesse sangrando atrairia a atenção dos vampiros para todos.

O enredo é apresentado por meio da onisciência seletiva múltipla, há a proximidade da ação pelo registro dos fatos de diferentes ângulos, enquanto eles acontecem. O sujeito da enunciação está presente na história e atua para conferir-lhe credibilidade pela função testemunhal que assume, atingindo um caráter mais persuasivo do que o narrador ausente da intriga. Na obra, esta função de narrador-testemunha é desempenhada por intermédio de múltiplos narradores-atores, tanto humanos, quanto bentos e vampiros.

Em um modo de integração progressiva, as funções cardinais ou núcleos correspondem ao que acontece e é narrado, primeiramente, pelo protagonista, constituindo as articulações da narrativa, enquanto as catálises apenas preenchem o espaço narrativo que separa as articulações, mas não são nulas, sua função fática é manter o contato entre o narrador e o narratário, como acontece quando se acompanha a rotina dos personagens secundários. Aos poucos, vão surgindo informações sobre a atual situação do mundo e da realidade por meio de relatos e percepções de diferentes personagens. Na maior parte do tempo, não há propriamente narrador, a história vem diretamente da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas e de diálogos. Os estados de consciência, que são privilegiados na literatura moderna, permeiam diversos momentos da obra.

Tanto por personagens humanos quanto por personagens vampiros, por meio do estado de fluxo de consciência, o leitor tem acesso aos pensamentos e sentimentos mais íntimos de cada personagem. Ao decorrer dos acontecimentos, a impressão que se tem de alguns personagens pode mudar, como no caso do adjuvante Lúcio, que inicialmente parece ser apenas um sujeito que não se encaixou nas regras do novo mundo, conforme os trechos: “Ainda tremia quando se virou e encarou o vampiro. Tinha medo daquela face espectral,

daqueles olhos que banhavam ao redor com luz vermelha”; “Eu temo, Cantarzo. Não gosto dos homens. Eles só me maltratam” (p. 164). Mas, logo em seguida, nota-se sua verdadeira natureza: “Entrei na casa do Bispo, degolei o velho e enchi o jarro com o sangue. Eu também maltratei o velho. Espetei ele aqui, ali” (p. 165).

A narrativa é construída pela alternância de micronarrativas que apresentam diferentes pontos de vista. Além disso, cada personagem pode acumular múltiplas funções, assim, ao lado das histórias principais, a obra contém outras, catálises, conhecidas através de inúmeros narradores testemunhas, de modo que cada personagem é o herói de sua própria sequência. Portanto, é possível afirmar que a obra segue certa ordem, nas suas relações e estruturas elementares. Essa ordem que determina as ações dos personagens é puramente a moral convencional da sociedade contemporânea, exterior ao universo da obra.

Com a gradação do enredo, os personagens da narrativa dividem-se em humanos (despertos ou adormecidos), bentos e vampiros. Além dos personagens protagonista e antagonista, há a apresentação de vários personagens secundários, menos importantes na história, com menor participação no enredo, mas nem por isso desnecessários. A vampira Raquel, por exemplo, é uma personagem que se transforma ao longo da narrativa e se opõe ao antagonista e seus ajudantes. Há muitos personagens ajudantes do protagonista, como os outros bentos que se juntam a ele para cumprir o profetizado por Bispo, além de centenas de soldados e voluntários que compõem o exército humano contra os vampiros. E, ainda, a personagem Ana, uma médica que se torna a namorada de Lucas. Outros personagens participam do enredo de maneira menos frequente, como os moradores das fortificações e os mulos (escravos dos vampiros), desempenhando o papel de figurantes.

O aspecto físico que mais se destaca é o dos personagens bentos que possuem uma caracterização detalhada quanto ao vestuário: usam uma armadura e uma malha de prata que protege até o pescoço, uma camisa branca, um colete de couro, botas altas de couro e uma capa vermelha. Todos possuem uma espada também de prata.

O personagem chamado Bispo é o ancião que antecipa algumas informações importantes para a segurança dos humanos com suas premonições, remetendo à imagem clássica do personagem vidente, presente em diversas obras literárias em que é conhecido também como oráculo, iluminado, clarividente, etc. Logo após a morte de Bispo, Lucas consegue vê-lo e sonhar com ele, tendo ainda avisos e previsões do que virá: “Mais uma vez fora visitado por sonhos sobrenaturais. O som dos gritos e dos disparos de armas de fogo foi substituído pelo gorjear dos pássaros” (p. 96). Além desses dois personagens, Anaquias tinha sua mente transportada para o mundo do vampiro rei, recebia orientações de seu mestre e

tinha vislumbres do futuro, do que devia fazer. Cantarzo, ao beber o sangue de Bispo absorveu a habilidade que este tinha de captar imagens de fatos futuros, além da capacidade de se comunicar com Anaquias por sonhos. Essas habilidades reforçam o estabelecimento do sobrenatural na narrativa pelos sonhos, visto que o natural, então, era não sonhar, e pelo dom da clarividência de Bispo que é transmitido a Lucas, por ele ser um escolhido, e aos vampiros pelo sangue ingerido por eles.

O adjuvante que, muitas vezes, concentra em si o maior número e a mais variada proveniência de atores, embora geralmente secundários, constitui a categoria que promove os desígnios do sujeito de forma mais evidente. Quanto ao apoio à força orientadora da ação, este não provém apenas de figuras sobrenaturais, podendo ser prestado também por personagens humanos de índole positiva ou negativa. Essa função corresponde a ação dos personagens humanos e bentos que ajudam Lucas em sua trajetória, e também é a função desempenhada pelo humano Lúcio e pelo vampiro Anaquias, cumprindo os desígnios do oponente monstro Cantarzo.

Dentro dessa perspectiva, o enredo também é apresentado por intermédio do grupo dos vampiros: “Durante as horas noturnas, eles corriam pelas florestas, pelas matas que tomavam as cidades antigas. Os grandes centros não existiam mais. Lá os noturnos tinham se instalado, formando gigantescos e perigosos covis” (p. 12). Entre eles, há uma espécie de hierarquia, os vampiros originais, surgidos na noite maldita, são mais respeitados e devem ser reverenciados e servidos pelos que foram transformados mais tarde.

O tempo presente da narrativa é o momento do despertar do trigésimo bento, o herói profetizado que viria para salvar a humanidade do mal, materializado na narrativa pelos vampiros, mais diretamente pelo antagonista:

Escuridão. A noite instalada. A criatura pálida abriu os olhos, despertando do transe. Estava no fundo de sua toca. Noite abençoada. Hora de sair. Hora de caçar na mata. Buscar alimento para a sociedade. Alimento para o organismo. A toca era uma confusa sucessão de corredores e galerias escavadas na rocha. Cantarzo conhecia o labirinto. Aquela tumba fétida era sua casa. Incrustados nas paredes, muitos dos seus ainda mantinham os olhos fechados, ainda tomados pelo transe que os libertava, aos poucos, do torpor. Alguém, passando distraído por ali, assustar-se-ia com o brilho emitido pelos olhos vermelhos da criatura. Era amedrontador. (VIANCO, 2011, p. 81).

Cantarzo é um dos vampiros originais, surgidos na noite maldita. A aparência do antagonista resume-se em: “Tinha cabelos longos, amarrados em tiras de couro e usava roupas

negras como todo vampiro” (p. 82). Há índices sobre o seu passado que, mais tarde, irão ser providenciais para o entendimento do personagem: “Desesperado... talvez o adjetivo explicasse também sua busca pelo irmão desaparecido. Sabia que o irmão não tinha se tornado um noturno” (p. 98). Rapidamente se percebem suas características marcantes: egoísmo, soberba e vaidade. Ele não possui amigos ou companheiros, segue seu caminho sozinho, convivendo o mínimo necessário com outros vampiros. A partir do momento em que ele se torna um espírito na mente de Anaquias e Lúcio, passa-se a perceber a sua obstinação por poder: “A lenda do vampiro rei ganhava os covis, as cavernas, alastrava-se dentre as criaturas da noite. O vampiro rei não tinha rosto. O vampiro rei era um deus da noite que soprava aos ouvidos de Anaquias” (p. 236). Apesar de estar presente apenas em espírito a partir do momento em que bebe o sangue de Bispo, seus projetos sempre convergem e atrapalham diretamente os planos do protagonista Lucas.

Ao estabelecer uma relação entre o protagonista e o antagonista, percebe-se que ambos estão completamente envolvidos em uma antítese, uma relação de oposição tanto das características fornecidas ao longo da obra quanto na questão apontada por Silva (1979) de que o nome da personagem normalmente funciona como um indício: o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem mantêm uma relação intrínseca. Com isso, compreende-se que o significante “bento”, como é chamado o exterminador de vampiros, carrega o conteúdo psicológico e ideológico diretamente oposto ao significante “vampiro”, estabelecendo uma relação de antítese também entre os significantes abençoado e amaldiçoado.

Além da sede de sangue humano, o personagem vampiro é caracterizado por temor ao sol, sonolência e espécie de transe durante as horas diurnas, olhos que se tornam vermelhos como chamas quando atacam suas presas, suscetibilidade à água benta e a ferimentos causados por artefatos de prata:

– Tem algumas formas de destruí-los. Decapitá-los com uma lamina de prata. Já era. Por alguma razão, ferimentos com a prata no corpo do vampiro não cicatrizam. O bicho tá acabado. Mas logo que você arranca a cabeça dele tem que tomar cuidado com o corpo, porque ele não está morto ainda. Mantenha-se longe das garras do vampiro decapitado, pode ser fatal. (VIANCO, 2011, p. 170).

A água benta, conhecida por seus poderes destrutíveis, nas obras sobre vampiro é uma arma para os caçadores. A água benta da obra de Stoker (1897), por exemplo, é aquela

conhecida pelos católicos: uma água ungida por um padre, que possui o poder de queimar a pele de vampiros. Já na narrativa de Vianco, a água benta é produzida pelos bentos, mas apenas em pequenas quantidades. Essa habilidade é providencial em diferentes momentos do enredo de toda a trilogia. O diferencial do herói protagonista em relação aos outros bentos é que ele transformou um pântano inteiro em água benta, durante um ataque de centenas de vampiros. Tal episódio só confirma que Lucas era mesmo um bento diferente dos outros, como exemplificado na passagem abaixo:

Estáticos e espantados viram os olhos do trigésimo bento mudar de cor. Eram como as brasas que queimavam os olhos dos malditos noturnos, mas em vez de vermelho maléfico, os olhos emanavam uma luminosidade amarela viva. Era assustador. Contudo, as estranhezas não terminaram. Num piscar de olhos, Lucas tinha desaparecido diante de seus olhos e ressurgia duzentos metros à frente, a tempo de evitar que a flecha armada por um maldito fosse disparada contra os trabalhadores. (VIANCO, 2011, p. 195).

Cumprindo a profecia de Bispo, Lucas desperta como o trigésimo bento e com habilidades especiais e únicas, como os olhos que mudam de cor, agilidade e velocidade sobre-humanas, capacidade de sonhar e ter premonições. A marca mais forte do personagem protagonista é a obstinação, pois ele nunca desiste. Possui uma aura de coragem que contagia os soldados que o seguem em qualquer situação: “Lucas era obstinado... beirava a inconsequência, a loucura. Ele não dava tempo para dúvida e corpo mole. Ele era o escolhido” (p. 150).

Os informantes, dados puros imediatamente significantes, servem para a descrição da nova realidade com novos desafios. Tendo em vista que o informante serve para enraizar a ficção no real, à medida que o protagonista conhece a realidade do novo mundo em que se encontra, outros personagens secundários lhe ajudam a entender o que se passou desde que ele adormeceu, relatando acontecimentos e histórias sobre como sobreviveram às ameaças noturnas e como vivem desde então: “Não havia mais telefonia. Não havia mais rede de computadores. Não havia mais eletricidade” (p. 12). As tecnologias foram simplesmente parando de funcionar, como as ondas de rádio, ou destruídas, como as redes elétricas. A luta pela sobrevivência era contínua e inevitável: “Era difícil acreditar naquele mundo... uma fantasia tirada de livros antigos, de filmes perversos” (p. 13).

Além da referência a nomes reais de cidades como São Paulo, Curitiba e Salvador, há inúmeros informantes na narrativa que descrevem a situação, o cenário e o ambiente. Em

relação ao espaço físico, há grande destaque para as mudanças na natureza após a noite maldita: “Trinta anos sem interferência humana na mata tinham feito bem à floresta” (p. 66). Há ainda descrições detalhadas dos lugares para situar os personagens na nova realidade: “Nova Luz era cercada por Mata Atlântica, tão cerrada e repleta de altas árvores que a luz tardava a penetrar e chegar ao asfalto negro” (p. 22). Pouco a pouco, o leitor, por intermédio do protagonista, monta o quadro real do mundo em que se encontram os personagens: “Era um mundo cheio de sangue e batalhas” (p. 29). A cidade de São Paulo, considerada a metrópole brasileira, é escolhida como palco central dos maiores enfrentamentos entre vampiros e bentos.

O protagonista descreve repetidamente o espaço. Ele fica impressionado ao percorrer o local onde desperta, observando cada detalhe: “Um campo de futebol de boas dimensões. Sorriu. Acontecesse o que acontecesse o brasileiro seria um eterno apaixonado por futebol” (p. 28). Quanto à paisagem, há ainda os comentários dos companheiros de jornada do protagonista: “Esta terra tá linda demais. Parece que a gente só fazia maltratar esta natureza que nos cerca. Sem o homem destruindo tudo, parece que o mundo está até mais feliz” (p. 230). A exuberância da natureza faz o protagonista refletir sobre o novo mundo: “Os homens falavam em esperança e salvação. Falavam em irmandade e união. As pessoas estavam mudadas” (p. 232). Esse é um elemento bastante repetido em toda a obra, a descrição do cenário, normalmente enfatizando a exuberância da natureza que se desenvolvera naqueles trinta anos.

Além disso, outros elementos misteriosos são observados: ninguém mais sonhava, exceto Bispo, guiado pelas forças do universo; as mulheres não engravidavam mais e não havia mais doenças ou infecções. Todos esses elementos contribuíram para que uma nova organização surgisse e se estabelecesse entre os sobreviventes. Como coloca o personagem Bispo ao explicar para o protagonista Lucas sua própria visão do novo mundo:

Nos povoados de hoje em dia ninguém faz sequestro relâmpago. Ninguém dá tiro na cabeça do irmão por causa de droga. Hoje há união, filho. Todo mundo junto, unido. Dentro desses muros agora só existe gente de bem. Não existe morro ocupado pelo tráfico, não existe rebelião em presídio, porque não existem mais presídios... você não encontra gente passando fome debaixo de ponte. Não existe mais fome assolando um país inteiro. Tá tudo mais igual. E não é ditadura, não. É opção do coração. Quem erra, vai dormir fora do muro. [...] Quem é mau acaba sendo atraído pelos malignos. Quem é do bem é atraído pelos benignos. *Essa brincadeira que a energia fez* foi para separar o joio do trigo. Bondade e maldade não se misturam. (VIANCO, 2011, p. 106, grifo nosso).

Destaca-se, assim, uma concepção da realidade por dois princípios opostos: o dualismo maniqueísta.⁵ O mundo se divide, então, simplesmente entre bem e mal, a matéria é intrinsecamente má, e o espírito bom. Segundo a visão de Bispo, para redimir os homens de sua existência imperfeita, as “energias do universo” teriam dividido a humanidade, destinando os maus a uma existência amaldiçoada de viver sugando a vida do outro, saindo apenas na escuridão da noite.

Logo que se concebe como bento e responsável pelo cumprimento da profecia, Lucas organiza sua viagem rumo à reunião dos trinta bentos, que seria realizada em marcha lenta, pois, devido à escassez de combustível, alguns iriam cavalgando e outros em motocicletas. A duração da narrativa de *Bento* é de algumas semanas, pouco mais de um mês: “Os dias passaram nos lombos dos cavalos. Agora, depois de tantos dias, à frente daquele destacamento, era como se sempre tivesse pertencido àquele tempo. Como se fosse um guerreiro abençoado há mais de trinta anos e não há trinta dias” (p. 323). O tempo cronológico normalmente transcorre na ordem natural dos fatos, do começo para o final, com exceção de determinados momentos em que personagens relembram ou relatam o passado ou preveem o futuro “através das energias do universo”.

Há exposição de uma série de eventos abrangendo certo período de tempo e uma variedade de locais, à medida que o protagonista e seu batalhão cavalgam em direção ao norte do país: “Lucas sentiu alívio quando os primeiros raios de luz chegaram ao céu naquele novo dia. Há pouco tinham deixado o estado de São Paulo e cruzavam agora ao litoral sul do Rio de Janeiro” (p. 273). Em momentos cruciais como os de confronto entre bentos e vampiros, há diálogos e cenas com detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar e ação, expondo os acontecimentos. As cenas são apresentadas de diferentes ângulos e pontos de vista. Da posição do sujeito protagonista: “Lucas voltou a observar o cenário caótico e inacreditável da cidade morta há trinta anos”; do antagonista: “Cantarzo ergueu os olhos, atento. Correu e saltou para o tronco de outra árvore frondosa”, e de personagens secundários: “Francis ouviu o som dos pássaros em revoada. Era madrugada. Aquele som queria dizer uma coisa: perigo. Os pássaros estavam fugindo. Fugindo de vampiros” (p. 275-277).

Uma vez que as funções cardinais são os momentos de risco da narrativa, a lógica interna do enredo, a essência do texto de ficção, organiza cada fato da história que possui uma

⁵ Maniqueísmo: religião sincretista gnóstica, fundada por Maniou Maniqueu (século III), na Pérsia, segundo a qual o universo é criação de dois princípios que se combatem: o bem, ou Deus, e o mal, ou o diabo. Toda doutrina fundada nos dois princípios opostos do bem e do mal (MICHAELIS, 1998).

motivação, uma causa que, por sua vez, desencadeia inevitavelmente novos fatos, ou seja, consequências dos primeiros. Assim, a verossimilhança é verificável na relação causal do enredo, isto é, cada fato tem uma causa e desencadeia uma consequência. Essa relação se verifica em diferentes momentos da narrativa, em que todos os fatos e conflitos secundários são de grande relevância para a construção da unidade que envolve a trama da saga *O Vampiro rei*, e na disposição dos três grandes conflitos de cada volume. Nesse sentido, em *Bento*, o momento de maior risco é na ocasião da união do protagonista aos seus iguais, no cumprimento do seu destino, enfrentando um exército de vampiros.

A trajetória do protagonista é a tomada da liderança dos humanos na busca pela vitória decisiva contra seus oponentes: “O cumprimento da profecia. Era para isso que existia. Era por isso que respirava” (p. 218). Desse modo, há o projeto e o desejo de derrotar o inimigo monstro, para isso se reúnem os sujeitos exterminadores, que enfrentam várias lutas e obstáculos. Com o auxílio de personagens secundários, o exterminador abençoado, representante da humanidade, vence muitas batalhas, mas também é derrotado em algumas. Todavia, a narrativa do primeiro volume da saga termina em um ambiente de comemoração para os humanos pela realização da profecia dos milagres.

Tendo em vista que a narrativa maravilhosa permite a instalação de uma arbitrariedade quase total na intriga, na narrativa de *Bento* é instituído um mundo inteiramente arbitrário e impossível, em que o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole sobrenatural. A obra narra ocorrências em franca contradição com as leis da natureza como, por exemplo, a existência de vampiros e de exterminadores sobre-humanos, a ocorrência da noite maldita e, depois, da noite dos milagres. A alteração é uniforme: personagens, ação e espaço obedecem de fato a outra lógica, partindo de uma situação natural para alcançar o sobrenatural.

A narrativa de *A bruxa Tereza* se inicia com a trajetória de Lúcio, na missão de carregar seu mestre Cantarzo ao encontro da bruxa que mora ao norte: “Lúcio tinha puxado o caixão o dia todo. O estômago roncava” (VIANCO, 2011, p. 11).⁶ Essa jornada é atribulada e cheia de obstáculos, porém, a obstinação de Lúcio também é exemplar e ele consegue convencer mais um humano a acompanhá-lo em sua missão. Benito, embora personagem secundário, tem papel decisivo para o sucesso de Lúcio em seu intento.

⁶ Nas próximas citações da obra *A bruxa Tereza* (VIANCO, 2011), será suprimida a chamada completa da referência, mantendo apenas o número de página.

O adjuvante concentra em si o maior número de atores, visto que tanto o exterminador quanto o monstro dependem do apoio de personagens secundários para concretizarem seus projetos. Os vampiros promovem os desígnios do oponente-monstro de forma mais evidente, além de personagens humanas de índole negativa como os humanos expulsos das fortificações por mau comportamento e que se tornaram “mulos” de vampiros. O próprio Lúcio é uma dessas personagens que não soube viver nas novas comunidades e teve de se isolar, procurando a companhia de vampiros.

Tendo o maravilhoso já se instaurado a partir da narrativa do primeiro volume de *O Vampiro rei*, a fenomenologia metaempírica é verificada em diversos momentos de *A bruxa Tereza*, como quando o antagonista do enredo se comunica e dá ordens à Anaquias por meio de aparições e sonhos, convencendo-o a organizar um novo exército de vampiros, visto que o último fora quase totalmente exterminado na noite dos milagres. Depois da derrota, Anaquias estava desapontado com seu mestre: “Anaquias despertou de seu transe vampírico. Seis noites tinham-se passado desde que seu numeroso exército de vampiros fora milagrosamente destruído” (p. 15). Contudo, Cantarzo exerce o controle sobre ele e leva-o a obedecer a sua vontade e planejar um contra-ataque aos humanos.

No segundo volume, também por meio da onisciência seletiva múltipla, o enredo é apresentado por relatos e percepções de diferentes personagens. Novamente, os pontos de vista são múltiplos, intercalando o sujeito da enunciação. A trama vem diretamente ao leitor pela mente das personagens, e Lúcio, por exemplo, passa a ter mais voz no discurso e na história, ao passo que sua jornada se torna conflituosa, devido à falta de recursos e de um meio de locomoção para carregar a caixa com o corpo de Cantarzo. Esses problemas se resolvem parcialmente quando ele encontra Benito, que possui muitos recursos, incluindo um carro e combustível, que os levará até muito perto do seu destino final.

Tendo em vista que o sujeito, no gênero maravilhoso, tem quase sempre realização em um herói de sinal positivo à luz dos valores comuns, Lucas como protagonista continua sua missão de salvar e proteger a humanidade. Ele guia e orienta seus companheiros sem quase nenhum descanso, até montarem um posto de vigia e concentração de soldados na antiga cidade de São Paulo. Isso representa uma grande conquista para todos, pois a cidade era o lar de muitos deles, além de ser um dos maiores centros urbanos tomados pelos inimigos. Esse avanço só foi possível devido a três dos quatro milagres concedidos como previra Bispo: a utilização da luz do sol por intermédio de Tupã em qualquer lugar a qualquer hora, o funcionamento das ondas de rádio que permitiram a comunicação entre os destacamentos e a

utilização de equipamentos e armamentos, e o número crescente de novos guerreiros bentos, todos com dons próximos aos de Lucas em velocidade e agilidade em combate.

Os adjuvantes do sujeito exterminador, principalmente bentos, são mais bem caracterizados à medida que o enredo se desenvolve. Com função de catalises, as histórias de muitos deles são contadas de modo a enraizar a narrativa no real, pois todos eram pessoas comuns, com problemas e desafios naturais antes de tudo mudar. Bento Vicente conversa com Lucas e narra sua vida pré-noite maldita, expondo sua visão da realidade: “Que futuro a rapaziada tinha no Brasil velho, Lucas? O pessoal da perifa, a grande maioria, vivia sem perspectiva. Ninguém ensinava a molecada da favela que ralando o couro se consegue as coisas” (p. 144).

Anaquias, personagem secundário, mas de extrema importância no desenvolvimento da ação na narrativa, em sua missão, acaba fazendo uma inimiga que irá atrapalhar imensamente seus planos. Raquel é caracterizada como uma vampira forte e destemida que ocupará uma posição importante no enredo apesar de ser outra personagem secundária. A ação desses personagens assume uma função de catálise, pois ocorrem eventos secundários que não são núcleos, mas irão desencadear acontecimentos decisivos para as funções cardinais.

Como momentos de maior risco da narrativa do segundo volume, há os ataques simultâneos aos humanos, em que vampiros liderados por Anaquias conseguem invadir vários locais ao mesmo tempo e desestabilizam bentos e humanos. Outro momento de destaque da narrativa, com função de núcleo, é a conquista de Lúcio que consegue finalmente chegar ao norte do Brasil, na Ilha de Marajó, na ilha da bruxa indicada por Cantarzo. Assim sendo, a narrativa da chegada de Lúcio e Benito à ilha da bruxa transmite a aura mágica que cerca o local: “Lúcio ficou de queixo caído observando a paisagem de Marajó. Fachos de sol venciam as grossas e negras nuvens que pintavam de dourado o pasto e trechos de florestas” (p. 358). Os dois só conseguem chegar à ilha graças a mais um acontecimento insólito: diversos búfalos aparecem e servem de transporte para eles e para o caixão que carregava Cantarzo atravessarem um rio grande demais para ser atravessado a nado. Logo que desmontam, são surpreendidos pelo encontro com a residente do local que também montava um grande búfalo de olhos vermelhos: “Lúcio sentiu os pelos dos braços arrepiarem-se. Quatro estranhas criaturas vinham ao lado do animal. Não sabia o que eram, mas não eram búfalos, nem cães. Eram algum tipo de bicho que ele nunca dantes tinha visto” (p. 360).

De acordo com Furtado, quando a fenomenologia insólita representada na narrativa inclui figuras monstruosas, estas são invariavelmente definidas por uma extrema malignidade.

Além de dar título ao segundo volume da saga, a personagem bruxa Tereza ganha espaço na parte final do segundo volume. A caracterização da personagem varia de acordo com o ambiente em que ela está: dentro de seu templo, ela é jovem e bela, já do lado de fora, ela é o contrário, seus cabelos são totalmente brancos e sua pele enrugada:

Os relâmpagos e a proximidade do grande búfalo permitiam que visse melhor a passageira. Era uma mulher de cabelos longos e pele moreno-escura. Com outro clarão, pôde ver que ela tinha as madeixas brancas como uma velha. Teve vontade de sucumbir ao medo e disparar em carreira dali. Era uma bruxa. Uma bruxa que tinha aparecido para seu mestre. Que poderes mágicos teria essa mulher? Que capacidades ela teria? Seria um monstro? Uma parceira do capeta? Tinha medo da mulher e do barulho que ouvia. Podia ouvir as passadas pesadas do grande bovino de olhos vermelhos. (VIANCO, 2011, p. 361).

Juntamente com a bruxa, surgem novos personagens secundários “bichos-vampiros”, que são vampiros escravizados por ela. Outro índice sobre Tereza, que despreza e maltrata as criaturas que lhe servem, reforçando a indexação do caráter maléfico e monstruoso de quem se revelará a verdadeira origem do mal na narrativa.

A ocorrência metaempírica pode ser ampliada e refletida pelo próprio espaço representado na narrativa, como é o caso da descrição do local onde vive a bruxa Tereza. Os cenários alucinantes contribuem para introduzir elementos insólitos ao cenário realista. A descrição do templo da bruxa é feita pelas impressões do personagem Benito, de modo que a caracterização do espaço, principalmente o interno, reflete a obscuridade da residente do local. As sensações do personagem diante de elementos sombrios e desconcertantes são narradas ora em terceira ora em primeira pessoa. Muitos desses elementos alucinantes seguem o modelo já bem conhecido dos cenários muito usados tradicionalmente em histórias de cunho fantástico e maravilhoso, com alas desertas, escadas escuras e corredores úmidos:

Benito passou pelas portas principais. Estava dentro do templo frio e escuro. Não havia luz artificial de nenhuma espécie. Tinha, sim, um pouco de luz solar que, através de algum segredo de engenharia, penetrava pelo teto. Não havia nada ali. Um gigantesco salão circular e seis portas adornadas em seus batentes. (VIANCO, 2011, p. 369).

O espaço é a representação do sobrenatural negativo materializado. O interior do templo se mostra cada vez mais tétrico, à medida que o personagem adentra mais profundamente o local, seguindo por corredores cada vez mais escuros. A narrativa apresenta, então, novos índices relacionados à personagem Tereza. Alguns detalhes que compõem a decoração do templo da bruxa indicam o tipo de rituais realizados por ela:

Não identificou exatamente o que era no primeiro instante, mas algo de macabro e maligno emanava daquilo. Os crânios. Os crânios transmitiam aquela sensação. Aos poucos foi se dando conta de que tudo o que via incrustado eram partes de esqueletos. Havia um padrão. Afastou-se mais para enxergar melhor. Crânios minúsculos. Contou-os. Trinta. Trinta crânios pequenos, de crianças. Aproximou-se. Eram pequenos até mesmo para crianças. Eram crânios de bebês. (VIANCO, 2011, p. 369).

O fato de haver trinta crânios de bebês incrustados nas paredes do templo de Tereza, remetendo ao mesmo número de bentos reunidos na realização da profecia do trigésimo bento, é um índice da ligação entre a bruxa e a profecia dos trinta bentos.

O personagem Lúcio finaliza sua missão e entrega o vampiro à Tereza, que se prepara para a realização de um ritual macabro que irá reanimar o corpo de Cantarzo. À medida que o ritual vai sendo narrado, por intermédio de Benito como personagem-testemunha, vão surgindo indícios de que Tereza foi a responsável pelo acontecimento que ficou conhecido como noite maldita: “Os homens brancos jamais esqueceriam aquela noite. Nenhum deles restaria para semear a terra que um dia fora só de sua gente. A índia invocaria um rei de sangue” (p. 372). Lúcio e Benito testemunham e acompanham em *flashback* o que teria causado a revolta de Tereza. O ritual realizado por ela há trinta anos passa diante dos olhos de Benito: “Viu a imensa coluna de fogo e mar subir rajando para o céu e um crescente barulho infestar a ilha até tornar-se um estrondo portentoso que engoliu o mundo” (p. 372).

Assim, se conhece a verdadeira história e a razão da transformação ocorrida há trinta anos, renova-se o caráter metaempírico da narrativa maravilhosa, uma vez que, por intermédio de uma personagem-testemunha, tem-se acesso a fatos passados e ao evento que originou o mistério da noite maldita, do surgimento de bentos e vampiros. Depois de ter seus irmãos massacrados e injustiçados pelos homens brancos, uma jovem índia teria lançado uma maldição sobre toda a humanidade: “Benito viu índios na televisão. Viu o rosto de Willian Bonner falando no *Jornal Nacional*. Uma notícia terrível. Vergonha para o mundo. As autoridades brasileiras tinham dizimado uma tribo inteira” (p. 371). Como vingança pela

morte de seu povo devido à ganância de alguns homens, Tereza realiza um ritual profano, sacrificando trinta bebês, evocando as energias do universo e os poderes da terra, causando um colapso mundial ao amaldiçoar toda a humanidade.

E, para completar sua vingança, ela faria daquele vampiro, Cantarzo, um líder maligno, um rei de sangue:

O fogo do mal fervia a maldição, e o ódio era o regente do cântico. A canção que evocava o demônio mais antigo. O espalhador de desgraças, de trevas. Era um cântico poderoso, sustentado e fortalecido pela magia mais antiga, inventada pela força do começo e alimentada pelas crenças da própria Terra. Era o grito de justiça do povo que era dono da Terra, o povo que fora o primeiro suspiro, o primeiro choro, o primeiro parto [...]. Vingança! Era essa a palavra que a bruxa repetia em sua língua no refrão. Vingança. A mais pura e humana vingança. (VIANCO, 2011, p. 372-373).

Cantarzo, então desperto, é orientado por Tereza a juntar também trinta bentos para que milagres sejam desencadeados, desta vez, para a sua raça. Assim, ele parte para sua caçada, com esperança de poder e glória para os vampiros. A narrativa do segundo volume termina com o índice de que Tereza irá desencadear outros milagres, mas em favor dos vampiros.

Tanto o exterminador quanto o monstro constituem figuras-chave da diegese típica dos gêneros fantástico e maravilhoso. Nesse caso, o monstro vampiro intervém na ação como veículo da verdadeira origem do malefício, a maldição lançada pela bruxa Tereza como forma de castigar toda a humanidade pelas injustiças sofridas pelo seu povo. Por sua vez, o exterminador bento não age propriamente como indivíduo, mas como representante da normalidade e da humanidade em busca de equilíbrio.

No último volume da saga, *Cantarzo* (2011), apresenta-se o clímax de toda a trilogia, em que forças da natureza e criaturas folclóricas, como dragões e cobras de fogo, completam o elenco de personagens sobrenaturais da narrativa. Em oposição ao primeiro volume da saga, que primeiro apresenta o protagonista, na primeira página, surge Cantarzo como vampiro rei: “Assim que o sol se pôs, Cantarzo, o vampiro rei, despertou. Já distante da ilha, rumando ao sul, cruzava as matas protegidas pela noite” (p. 11).⁷ Além de um exército de vampiros, ele se alia a alguns humanos, que o servem para a realização de seus intentos: “– *Com o que vai*

⁷ Nas próximas citações da obra *Cantarzo* (VIANCO, 2011), será suprimida a chamada completa da referência, mantendo apenas o número de página.

pagar nosso trampo? Nós é unido e cobra caro. / – Com vida longa e prosperidade. Farei de vocês senhores de muitas terras. Serão donos da escória que me servirá” (p. 34).

Além disso, quanto à narração, o oponente monstro destaca-se como sujeito da enunciação, pois, no volume anterior, atuava apenas indiretamente pelas ações de seus adjuvantes. Contudo, a onisciência seletiva múltipla permite a visualização profunda da construção de cada personagem-testemunha sem se perder nenhum detalhe da história de cada um. Uma das personagens que se modifica ao longo da narrativa é a vampira Raquel, que se aproxima de uma fortificação e fornece informações que darão vantagem aos humanos: “Não acreditavam no que viam. Uma vampira e um bento conversando. Esse dia haveria de entrar para a nova história da humanidade” (p. 261). As ações de Raquel surpreendem também quando ela fica desolada pelo estado de seu parceiro Gerson, e tem momentos de aflição: “Ela juntou as mãos como não fazia há décadas e do fundo de seu coração seco e morto escapou uma prece, um pedido” (p. 145). A personagem, antes caracterizada apenas como uma caçadora eficiente e perigosa, passa a ser acometida de sentimentos que a aproximam da natureza humana. Quando questionada sobre o motivo de estar traindo a própria espécie, ela explica que: “Esse nosso rei, mesmo antes de estar presente em carne, clamou por idolatria e apoiou barbaridades. Feriu amigos e fez general um fraco. Não posso compactuar com semelhante criatura nem sendo ela um rei. Sou à parte e não tenho mais lugar naquele covil” (p. 263).

Por sua vez, Cantarzo reúne trinta bentos no templo de Tereza, que em outro ritual de feitiçaria sacrifica-os e presenteia o vampiro rei com trinta soldados vampiros especiais, entre eles Lúcio:

Afastou-se e subiu em seu púlpito de pedra colocado ao meio daqueles tantos pares de bentos e vampiros. Seus olhos viraram-se nas órbitas, perdendo o brilho e tornando-se brancos. A bruxa começou a entoar palavras em língua indígena que Cantarzo não compreendia nem distinguia. Um vento forte encheu o salão, fazendo as tochas e velas bruxulearem novamente. (VIANCO, 2011, p. 246-247).

A narrativa apresenta, então, um ritual de sangue, no qual, pelo sacrifício dos bentos, trinta vampiros bebem cada gota de seu sangue. Os vampiros não sugam somente o sangue, mas também a energia e a força dos guerreiros bentos: “A bruxa tinha transformado a todos em monstros, gigantes insanos. As garras de Lúcio cresceram e o novo monstro ergueu os olhos para Cantarzo, o vampiro rei sentiu novo frio cruzando a espinha” (p. 252). Essa relação

entre sangue e vida está presente em inúmeras culturas pelo mundo, inclusive em ritos de tribos indígenas em que os guerreiros tomam o sangue de seus inimigos acreditando tomá-los também a força e a energia vital.

Tereza promete milagres para a raça dos vampiros, vitória e poder à Cantarzo: “– Hoje és o rei dos vampiros do Brasil. Amanhã serás o rei de todos eles. Quando começar a estender teu manto de poder, não mais serás um rei e passarás a ser um grande, único e imortal imperador” (p. 256). Os trinta soldados vampiros foram paramentados com couraças negras e cimitarras afiadas, formando uma guarda pessoal para o vampiro rei: “Cantarzo sentia-se inebriado. Sentia-se orgulhoso e mais poderoso do que nunca. Cantarzo cedia aos primeiros encantos da vaidade” (p. 257).

Muitas batalhas são disputadas e, inicialmente, a vantagem está ao lado dos vampiros, uma vez que Tereza invoca seus poderes e utiliza feitiçaria para auxiliá-los em seus confrontos: “A bruxa encheu-se de alegria. Seu plano, depois de décadas, começava a entrar nos eixos. O esboço do término da vida naquele planeta maldito e desumano seria concluído e o fim viria, fluindo naturalmente” (p. 229). Por meio de feitiços, invocando as forças da natureza, Tereza auxilia o exército vampiresco a resistir às investidas das tropas de bentos e humanos:

Um novo relâmpago poderoso explodiu às costas dos guerreiros bentos e soldados. Dessa vez, os humanos levaram a pior. Outro pedaço imenso de rocha soltou-se do cânion, deformando a paisagem da Chapada Diamantina, com toneladas de imensas pedras rolando do paredão. Além de centenas de vampiros que caíram rochedo abaixo, centenas de soldados foram esmagadas pelo deslizamento. O ribombo do trovão que se seguiu chegou a jogar alguns dos combatentes ao chão. (VIANCO, 2011, p. 322).

O espaço físico é o mesmo das narrativas que precedem o último volume da saga, intercalando entre espaços abertos, quando estão na estrada ou em batalha, e fechados, quando estão dentro das casas nas fortificações. No entanto, o ambiente, além de situar os personagens no tempo e no espaço, fornece muitos índices para o andamento do enredo. Um índice importante é a escolha do local para o confronto entre protagonista e antagonista: “*Sem gracinha, guerreiro Lucas. Eu fecho com as alcoviteiras. Trinta bentos, trinta demônios. Eu e você. Mais nada e mais ninguém. — Nas areias de Ubatuba. É onde elas querem a peleja. — Fogo e fumaça!*” (p. 384, grifos do autor). Na praia de Ubatuba, precisamente o lugar onde

pela última vez Lucas viu seu irmão Roberto, trinta anos atrás, antes da noite maldita, certamente já se espera algum possível reencontro entre Lucas e o seu passado.

Uma vez que o herói mais comum na narrativa maravilhosa quase sempre é vitorioso no final da intriga, Lucas, mesmo após ser ferido gravemente em uma luta, se recupera e mantém sua conduta corajosa, mais ainda após o nascimento de seu filho Jordão: “Lucas sabia que acabaria com a criatura. Essa certeza aflorava e se enraizava em seu peito machucado. Dobraria o vampiro rei. Acabaria com sua guarda negra” (p. 386).

Os conflitos são desenvolvidos linearmente e a duração da narrativa é de alguns meses. Porém, o conflito principal, o clímax que é a luta entre protagonista e antagonista, é intercalado de lembranças do passado, da vida dos dois personagens pré-noite maldita, e momentos vividos no presente. Como nos seguintes trechos: “Lucas empalideceu ainda mais. Os gritos de Roberto pareciam ter perfurado uma muralha em seu cérebro, libertando imagens novas e lembranças antigas” (p. 412); “Lucas passou as luvas pelos cabelos. Estava aflito. Seu coração estava desmontando e sua mente o infestava de visões do passado” (p. 413). Mais tarde, após a batalha, a sequência volta a ser linear: “Três meses se passaram até que Lucas se recuperasse dos ferimentos profundos” (p. 462).

O protagonista Lucas, já com seu papel no enredo bem definido nas narrativas dos volumes anteriores, acaba enfrentando não só seu inimigo atual, Cantarzo, mas também enfrenta o fantasma de seu irmão Roberto, relembrando o desfecho da busca por seu irmão. Lucas enfrenta, ao mesmo tempo, seu irmão Roberto e o líder vampiro Cantarzo: “Seu irmão tornara-se um vampiro. Roberto estava morto e enterrado no passado. Aquele inimigo era outra coisa. Era o rei do mal. Por isso tinha sido escolhido o trigésimo guerreiro. Por isso tudo terminava ali em Ubatuba, um pesadelo estranho, sombrio e longo demais” (p. 418).

Por sua vez, o antagonista se revela não somente o vilão vampiro, mas também humano, pois enganara o próprio irmão, fazendo-o pensar que tinha sido sequestrado, por puro egocentrismo, abandonou o próprio irmão fazendo-o viver um tormento sem fim ao procurar alguém que não queria ser encontrado. Cantarzo é uma criatura que viola os limites de todas as formas possíveis, sejam eles os da família, do direito, do tempo. Estuda o mundo em que está entrando e se vale das mesmas armas dos caçadores bentos para criar um mundo de caos a sua volta.

Durante o conflito principal, os bentos e a guarda pretoriana do vampiro rei encenam uma batalha violenta. O cenário é um sombrio campo de batalha: “Com espada em punho, voou de encontro à fera e, num golpe poderoso, trespassou o pescoço do monstro com a boca arreganhada e dotada de dezenas de dentes pontiagudos. O corpo acéfalo cambaleou para a

direita” (p. 397). Assim é narrada a queda do primeiro soldado pretoriano graças à agilidade e competência de bento Vicente. Contudo, ainda surgem novas criaturas a partir dos pretorianos abatidos. Do corpo de cada vampiro-monstro abatido surgia uma espécie de dragão: “A pasta gelatinosa que escapava do pescoço decepado de um dos pretorianos tinha-se arrastado uns três metros para fora. Livre da capa de gelatina, uma criatura, que a princípio lhe pareceu uma cobra, ergueu a cabeça e emitiu um guincho” (p. 422). A criatura possuía olhos amarelos redondos e rasgados como de víboras, o corpo era dotado de escamas, possuíam seis membros longos e musculosos, além de patas com unhas longas e pontiagudas. Mais um desafio insólito reservado para os bentos na luta pela vitória.

Todavia, com o surgimento providencial da vampira Raquel no momento em que Cantarzo poderia ter vencido Lucas: “Raquel rapidamente preparou as armas, enquanto caminhava. Então aquele era o vampiro rei! Armadura negra, cabelos longos, manto de escalpos. Raquel estacou quando descobriu sua face” (p. 432). O fato de a vampira atacar Cantarzo permitiu que Lucas se recuperasse das investidas do inimigo. Outra surpreendente ajuda surge no momento de maior precisão: “Lucas, boquiaberto, viu um barco de madeira cortar as ondas. Dele saltaram dezenas de guerreiros enfiados em armaduras. Não falavam português. Eram japoneses” (p. 436). Era a ajuda de que precisavam, mais trinta guerreiros bentos para vencer os vampiros pretorianos restantes e os dragões.

Da batalha contra seu próprio irmão, Lucas não escapa apenas com ferimentos físicos, mas também em seu psiquismo: “O trauma abrandado pelo hiato de décadas em completa inconsciência tinha aflorado forte. Lucas ainda não sabia de onde tinha tirado ânimo e forças para combater Roberto como um inimigo” (p. 462). O protagonista busca valores como liberdade e justiça, com coragem e obstinação. Apesar de todos os obstáculos e perdas, ele não hesita ou pensa em abandonar sua missão de ser o responsável pela sobrevivência dos humanos. Mesmo antes de ser escolhido o salvador, Lucas era um homem de coragem e determinação. A sua incessante busca pelo irmão, mesmo quando isso o leva a ruína, faz parte da construção do personagem.

Do mesmo modo são caracterizados os personagens: a mesma obstinação de Lucas está presente em Cantarzo/Roberto. A diferença é o objeto do desejo de cada um. Enquanto este busca poder e dominação, aquele procura união, amor e libertação. Pode-se afirmar que a antítese central retomada pela saga *O Vampiro rei* é a luta do bem contra o mal, materializada na narrativa pelo herói exterminador e pelo oponente monstro. Pela gradação, a história vai se desenvolvendo em cada um dos três volumes, que apresentam conflitos entre duas partes, a dos bentos contra a dos vampiros e seus respectivos aliados.

No segundo volume há o surgimento da personagem bruxa, a responsável pela maldição lançada contra a humanidade e que teria dividido então os sujeitos bons dos maus. Toda a batalha entre o bem e o mal culmina na luta entre os seus respectivos representantes no último volume da obra. Lucas sai vitorioso, apesar da grande perda uma vez que seu inimigo e seu irmão eram o mesmo.

Além disso, uma nova batalha é travada entre Lucas e sua tropa e as defesas da bruxa Tereza, na ilha de Marajó: “Há mais de quatro horas e meia os homens e bentos marchavam sobre Marajó. Liderados por bento Francis e Lucas” (p. 473). Dessa vez, ao grupo de bentos brasileiros somavam-se os bentos japoneses, além de alguns soldados.

Quando a narrativa é apresentada do ponto de vista de Tereza verifica-se que a personagem é marcada pela amargura e pelo desejo de vingança: “Novamente o homem branco vinha à sua aldeia para desterrá-la. Novamente o homem branco queria o mal de sua gente e vinha derramar sangue em sua terra. Tereza pedia ajuda da Terra para banir aquela gente” (p. 474).

A luta se mostra ainda mais desafiante, visto que a bruxa prepara uma recepção permeada de surpresas inóspitas e sobrenaturais, além dos já conhecidos vampiros pretorianos e dos dragões, havia novos oponentes desconhecidos: “[...] no topo daqueles furacões, encobertos pelo vento, difíceis de ver e distinguir plenamente por conta da lama que voava, viam a sombra de um ser. Um bicho pequeno, negro, e que parecia rir da desgraça que trazia” (p. 484). Essa criatura não é nomeada, mas pela aparência, identifica-se com o saci-pererê, do folclore brasileiro.

Durante o combate, novos adversários surgem, como se o templo da bruxa fosse protegido por todas as criaturas imagináveis: “Incrédulos, viram do meio do redemoinho de lama uma gigantesca e bestial fera surgir... a criatura parecia uma cobra gigante... de repente dois globos de fogo surgiram na cabeça da fera... o Boitatá levantou a cabeça com os olhos de fogo gigantes” (p. 485). Tereza pratica sua feitiçaria protegida em seu templo: “A bruxa gargalhava. Comandava suas feras vindas das forças da Terra como um titereiro animando fantoches” (p. 489). Mas, apesar das circunstâncias, as criaturas da feiticeira acabam derrotadas pelo batalhão do trigésimo bento. Entretanto, a bruxa consegue fugir e ficam indícios de que a guerra ainda continuaria. Assim como Anaquias, o general do extinto vampiro rei, e seus soldados vampiros que foram acuados, mas permaneceram vivos.

Por fim, Lucas retorna para sua nova família, mulher e filho, juntamente de seus companheiros bentos: “Um novo calendário surgiu depois das sagas homéricas do trigésimo

guerreiro. Agora a história seria datada com Antes de Lucas e Depois de Lucas. O trigésimo guerreiro e seus parceiros seriam conhecidos para todo o sempre” (p. 507).

A personagem Raquel é uma vampira, mas vive sua história e encontra seu lugar em meio à humanidade, refletindo a dualidade da natureza do próprio ser humano. Raquel aceita suas falhas e se refugia na lealdade pelo seu companheiro, buscando vingança pela sua morte. Nesse caso, há um rompimento com o modelo tradicional do vampiro, como ser predominantemente mal, e esta diferença é mais aparente comparando-a com Cantarzo, que não abre mão de seu lado monstruoso e perverso.

A narrativa mostra o vampiro, não apenas como um monstro sedento de sangue e imortal, mas como uma criatura com necessidades e sentimentos puramente humanos, como a busca por lealdade e justiça de Raquel, como o egoísmo e os distúrbios de personalidade de Roberto/Cantarzo, que vive para seu próprio prazer sem se preocupar com nenhum valor moral. Não se preocupa com quem mata, o faz para sua satisfação pessoal, é o que traz sua felicidade, sem consciência ou sujeição a convenções sociais.

A luta protagonizada por seres sobrenaturais é a base estrutural da obra *O Vampiro rei*. O sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural. Nas palavras de Todorov (1975, p.168) “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la”. Os personagens da saga *O Vampiro rei* transgredem todas as leis naturais conhecidas, pelas suas ações na narrativa.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O sobrenatural sempre esteve presente nas obras de ficção e continua sendo um importante tópico da literatura contemporânea. Geralmente, as narrativas que exploram temáticas inexplicáveis segundo as leis naturais, como a existência de vampiros e de lobisomens, são chamadas literatura fantástica ou literatura de fantasia. De um ponto de vista mais formal, de acordo com as definições de Todorov (1975) e Furtado (1980), esta parte da literatura pode ser subdividida em três gêneros contíguos: o fantástico, o estranho e o maravilhoso. Apesar das diferentes abordagens teóricas, o emprego da temática metaempírica com função central na intriga constitui o elemento comum aos três gêneros, enquanto o fator básico de distinção entre eles resulta dos diferentes modos como a narrativa de cada um encara a hipótese de coexistência das manifestações insólitas com a natureza conhecida.

Essencialmente, é preciso reconhecer que os gêneros são escalas por meio das quais a obra se relaciona com o universo da literatura, pois, como destaca Tzvetan Todorov, um texto literário não é somente o produto de uma combinatória preexistente, mas é também uma transformação dessa combinatória. Assim, cada texto resulta antes do sincretismo de vários gêneros, ainda que os traços de um deles se tornem dominantes e mais aparentes.

Ao mesmo tempo, todas as narrativas possuem em comum uma estrutura acessível à análise. É nessa perspectiva que Roland Barthes distingue na obra narrativa três níveis de descrição interligados entre si: o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração. As unidades das funções se dividem em núcleos, que constituem articulações da narrativa, e catálises, que apenas preenchem o espaço narrativo que separa as articulações. As funções na narrativa são unidades que devem ser divididas em classes distribucionais, as funções propriamente ditas, e integrativas, que são os índices. Enquanto o nível das ações corresponde ao nível das personagens e o nível da narração à comunicação existente em toda narrativa, pois há sempre um doador e um destinatário.

Por sua vez, cada elemento da obra literária pode ter um ou muitos sentidos, mas para ter sentido ela deve ser inserida em um sistema superior. A obra aparece e se integra em um universo literário povoado pelas obras já existentes. Portanto, cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado, formando diferentes hierarquias. A obra literária é ao mesmo tempo uma história e um discurso. É história no sentido em que evoca certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, desse ponto de vista, se

confundem com os da vida real. E a obra é discurso, pois existe um narrador que relata uma história e diante dele um leitor que a percebe. Do mesmo modo, há repetições em toda obra, visto que o novo em literatura é o velho reinventado.

Nos últimos anos, aumentou significativamente o interesse pelo sobrenatural e pelo maravilhoso, tanto de leitores quanto de escritores e, também, do cinema e da televisão, que recuperam mitos como o do vampiro e os contos de fadas, seja por meio de filmes, ou de séries televisivas. Sobre o personagem vampiro, a grande questão é a permanência desses seres em nosso imaginário e sua capacidade de se moldar a cada período, encaixando-se dentro de cada época. Igualmente, há um número crescente de obras literárias, que trabalham temáticas do insólito. É visível que a literatura fantástica de escritores brasileiros vem sendo reconhecida e conquista cada vez mais o público leitor, principalmente o infanto-juvenil. Vianco é um exemplo disso, em virtude de sua capacidade de criar novos mundos retratando, criticando e, às vezes, idealizando a realidade. Essa capacidade certamente deve ser produto de uma experiência prévia da literatura.

Objetivou-se, com esta pesquisa, verificar a construção do sobrenatural na narrativa da saga *O Vampiro rei*, de André Vianco, apontando a presença de características dos gêneros fantástico e maravilhoso, por meio de uma análise estrutural dos níveis das funções, das ações e da narração. Portanto, constatou-se que o sentido da narrativa é construído a partir dos sentidos de cada elemento narrativo e nas relações entre eles. Uma vez que um texto literário é o produto e também uma transformação de uma combinatória preexistente, a obra de Vianco resgata os mitos do vampiro, de seu exterminador e da feiticeira anciã, fundindo-os em uma narrativa maravilhosa. A obra surge e se integra em um universo literário povoado pelas obras de fantasia já existentes, acrescentando aos universais semânticos do vampiro e do exterminador novas relações e novos sentidos. O escritor tem a preocupação de criar cenários originais com temáticas e personagens sobrenaturais, acrescentando ícones da cultura brasileira em suas obras.

O fato de uma obra pertencer ao gênero literário fantástico ou maravilhoso não nos diz muito sobre seu sentido, permite apenas a constatação de elementos segundo os quais esta obra pode ser julgada. Em termos concretos ou abstratos, o sentido de uma imagem é sempre mais rico e mais complexo do que se pode determinar. Devido a polissemia de uma imagem como a do vampiro, por exemplo, em cada obra esta pode ter um sentido particular ou vários sentidos, dependendo das relações que mantém esse tema com outros.

Dentre as definições apresentadas, a saga *O Vampiro rei* estaria situada entre duas subdivisões: o fantástico-maravilhoso, no qual o relato conclui pela aceitação do irracional, e

o maravilhoso puro, no qual os fatos não pertencem à ordem racional. Visto que o leitor acompanha o protagonista em seu despertar em um mundo alucinado, totalmente diferente do natural, a hesitação momentânea do personagem, diante dos fatos, leva também o leitor a um breve momento de incerteza. No entanto, em seguida, protagonista e leitor situam-se na realidade alucinada abordada pela obra e o maravilhoso se estabelece.

Tendo em vista que a narrativa maravilhosa permite a instalação de uma arbitrariedade quase total na intriga, na narrativa de *O Vampiro rei* é instituído um mundo inteiramente arbitrário e impossível, o espaço e os fenômenos encenados não permitem qualquer dúvida quanto à sua índole sobrenatural. A obra narra ocorrências em franca contradição com as leis da natureza como, por exemplo, a existência de vampiros e de exterminadores sobre-humanos, a ocorrência de eventos insólitos como a noite maldita e a noite dos milagres. A alteração é uniforme: personagens, ação e espaço obedecem de fato a outra lógica, mas sempre e só a essa. Portanto, a narrativa parte de uma situação natural para alcançar o sobrenatural.

Há a criação de novos paradigmas em relação aos personagens vampiro e exterminador, além da retomada do mito heroico, da solaridade e nobreza do protagonista herói. O vampiro também se coloca como narrador das suas próprias histórias, em vez de se centrar nas vítimas ou nos seus perseguidores como as primeiras histórias de vampiros faziam. Apesar de, na maior parte dos casos, os vampiros serem figuras que vivem à margem da sociedade, eles podem representar a natureza do ser humano e a luta constante de cada um, na busca da plenitude individual, que só é alcançada ao se aceitar a própria verdadeira natureza.

A narrativa de Vianco procura unificar mitologias e retratar diferentes comportamentos do homem em relação à natureza, criando novos mundos nos quais diferentes mitos coexistem, caracterizando a pluralidade dos temas do sobrenatural. O escritor reconstrói a imagem de criatura maldita do mito ancestral do vampiro, acrescentando novos elementos a velhos ícones, como a bruxa anciã, o vampiro vilão e o herói protagonista.

O protagonista Lucas busca valores como liberdade e justiça e, apesar de todos os obstáculos e perdas, ele nunca hesita ou pensa em abandonar sua missão de ser o responsável pela sobrevivência humana. Mesmo antes de ser uma criatura abençoada, de ser um escolhido, Lucas era marcado por coragem e determinação. Em contrapartida, o antagonista Cantarzo é marcado pela obstinação por poder. Os dois lados de uma história, herói e vilão representando o bem e o mal. O enredo e os personagens são construídos mesclando mitos, lendas e folclore.

O sobrenatural emociona, assusta, ou simplesmente mantém em suspense o leitor, entrando no desenvolvimento da narrativa, em que o físico e o espiritual se interpenetram.

Na narrativa da saga *O Vampiro rei*, as características são marcadamente de um romance moderno, transformando o caçador de vampiros tradicional em um herói com poderes sobrenaturais. O traço principal é a permanência do mito heroico, capaz de gerar emoções e projeções junto ao leitor. O amor duradouro entre o protagonista e sua amada, em um mundo onde tudo sofreu modificações, traz um sentimento de pertencimento ao herói da narrativa, de uma identidade estável em um mundo alucinado que fragmenta e desconstrói todas as certezas. De modo que é possível afirmar que a obra reflete o contexto sociocultural do mundo contemporâneo, no qual há cada vez mais escassez de recursos naturais, crises econômicas e políticas, fatores que só aumentam o sentimento de incerteza quanto ao futuro de toda a humanidade.

Tendo em vista que toda obra de literatura apresenta inúmeras possibilidades de estudo, é essencial destacar que esta pesquisa apresenta apenas uma das leituras e abordagens possíveis para tratar da realidade da obra em questão. Por fim, sugere-se que sejam realizadas novas investigações com foco de análise na literatura fantástica contemporânea e das obras que nela se inserem, para que haja maior compreensão de suas estruturas e um enriquecimento da sua fortuna crítica.

REFERÊNCIAS

- ARGEL, M.; MOURA NETO, H. (Org.). *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 19-62.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: DCL, 2010.
- BLOG DO VIANCO. Disponível em: <<http://blogdovianco.com>>. Acesso em: 20 out. 2014.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 51-80.
- CHIAMPÍ, I. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- DUNN-MASCETTI, M. *Vampiros além da saga Crepúsculo: tudo o que você precisa saber sobre vampiros e Stephenie Meyer não contou em seus romances*. São Paulo: Pensamento, 2010.
- ELIADE, M. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70, 1963.
- FURTADO, F. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GLOBONEWS EM PAUTA: ANDRÉ VIANCO FAZ SUCESSO COM LIVROS DE TERROR. Disponível em: <<http://globotv.globo.com/globo-news/globo-news-em-pauta/v/andre-vianco-faz-sucesso-com-livros-de-terror/2558350/>>. Acesso em: 24 jun. 2014.
- IDRICEANU, F.; BARTLETT, W. *Lendas de sangue: o vampiro na história e no mito*. São Paulo: Madras, 2007.
- IZZI, M. Vampiros. In: _____. *Diccionario ilustrado de los monstruos: ángeles, diablos, ogros, dragones, sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca: José J. Olañeta, 2000. p. 494-497.
- JABOUILLE, V. *Iniciação à ciência dos mitos*. Lisboa: Inquérito, 1994.

- JARROT, S. *Le vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- LECOUTEUX, C. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. São Paulo: UNESP, 2005.
- MARÇAL, M. R. A tensão entre o Fantástico e o Maravilhoso. *Revista Fronteiras*. São Paulo, v. 3, n. 3, p. Setembro/2009. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiras/article/viewFile/12541/9111>. Acesso em: 15 out. 2013.
- MELTON, J. G. *O livro dos vampiros – A enciclopédia dos mortos vivos*. São Paulo: M. Books do Brasil, 2003.
- MICHAELIS: Moderno dicionário da língua portuguesa. São Paulo: Melhoramentos, 1998.
- O CAMINHO DO SUCESSO. *Sci-Fi News*: Entrevista com André Vianco. Disponível em: <http://www.souzafranco.com/wp-content/uploads/2009/02/andre-vianco-na-sci-fi-news.jpg>. Acesso em: 20 set. 2013.
- PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.
- ROSENFELD, A. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 11-49.
- SILVA, V. M. de A. e. *Teoria da Literatura*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.
- SODRÉ, M. *Best-Seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1988.
- STOKER, B. *Drácula*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- TODOROV, T. *Introdução à Literatura Fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TODOROV, T. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. p. 218-264.
- VIANCO, A. *Bento*. Saga vampiro rei: livro 1. 2. ed. Osasco, SP: Novo Século, 2011.
- VIANCO, A. *A bruxa Tereza*. Saga vampiro rei: livro 2. 2. ed. Osasco, SP: Novo Século, 2011.
- VIANCO, A. *Cantarzo*. Saga vampiro rei: livro 3. 2. ed. Osasco, SP: Novo Século, 2011.

VIEIRA, M. R. Don Calmet, o primeiro caçador de vampiros da história. *Leituras da História*, n. 37, 2011. Disponível em: <<http://www.fafiuiv.br/img/noticias/fotos8/calmet.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

VIEIRA, M. R. *Sangue e sedução no vampiro dos anos 1990: uma análise das adaptações de “Drácula” e “Entrevista com o vampiro” no cinema*. 2013. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/784/mayte_regina_vieira.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2014.