



Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Literatura

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA**

THIAGO RODRIGO DOS SANTOS

**O VAMPIRO LITERÁRIO AFRICANO EM LÍNGUA PORTUGUESA:
UMA LEITURA DE CONTOS DE ANA PAULA TAVARES
E JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

Dissertação apresentada à Comissão Avaliadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, referente à Linha de Pesquisa em *Literatura, História e Sociedade*, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos de Literatura.

**Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente
Valentim**

**São Carlos
2015**

Thiago Rodrigo dos Santos

Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da Biblioteca Comunitária UFSCar
Processamento Técnico
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S237v Santos, Thiago Rodrigo dos
O vampiro literário africano em língua portuguesa
: uma leitura de contos de Ana Paula Tavares e José
Eduardo Agualusa / Thiago Rodrigo dos Santos. -- São
Carlos : UFSCar, 2015.
159 p.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de
São Carlos, 2015.

1. Literatura angolana. 2. Vampiros. 3. Pós-
colonial. 4. Ana Paula Tavares. 5. José Eduardo
Agualusa. I. Título.



Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Thiago Rodrigo dos Santos, realizada em 01/09/2015:

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim
UFSCar

Profa. Dra. Simone Caputo Gomes
USP

Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira
UFSCar

A todos que direta ou indiretamente fizeram parte desse longo caminho...

À Deus, ou o que cada um conhece ou crê como força de inspiração e boas energias, que nos estende a mão em momentos tortuosos e nebulosos, levantando-nos e guiando-nos.

Aos meus pais, que me fizeram crer nos verdadeiros super-heróis de carne e osso. Sempre expondo um exemplo de força, sacrificio e coragem ao longo do tempo.

Ao meu orientador, Jorge Valentim, pela generosidade e pela orientação segura ao longo dos anos. Certamente, sou responsável por boa parte de seus cabelos brancos. Muitíssimo obrigado pela paciência e por todos os ensinamentos.

À Bruna, minha grande amiga e companheira de muitos anos, por estar ao meu lado nos momentos mais sinuosos desses últimos anos.

Citá-los, aqui, é minha forma sincera de agradecer.

SANTOS, Thiago Rodrigo dos. **O vampiro literário africano em língua portuguesa: uma leitura dos contos de Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa.** São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

Resumo: A presente dissertação tem como objetivo estudar o caso das representações do vampiro literário, articulando algumas reflexões em torno de suas primeiras aparições, no cenário cultural do século XVIII, propagando-se entre três textos fundamentais do século XIX de autoria de Polidori, Le Fanu e Stoker. Tais configurações imagéticas constituem passo importante para o estudo de dois casos de personagens vampiros nas literaturas africanas de língua portuguesa: “O mistério da Rua da Missão”, de Ana Paula Tavares, e “M. de Malária”, de José Eduardo Agualusa. Situados dentro do cenário literário angolano contemporâneo, procurar-se-á uma abordagem destes textos que aponte a coerência contextual de seus protagonistas com as propostas estéticas pós-coloniais.

Palavras-chave: Vampiros – Literatura Angolana – Pós-Colonial – Ana Paula Tavares – José Eduardo Agualusa.

SANTOS, Thiago Rodrigo dos. **O vampiro literário africano em língua portuguesa: uma leitura dos contos de Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa.** São Carlos: UFSCar, 2015. Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura.

Abstract: This thesis aims to study the case of representations of the literary vampire, articulating some thoughts around their first appearances in the cultural landscape of the Eighteenth Century, spreading across three important texts of the Nineteenth Century by the novelists Polidori, Le Fanu and Stoker. Such imagetic settings are an important step for the study of the two cases of vampire characters in African Portuguese literatures: "O mistério da Rua da Missão", by Ana Paula Tavares, and "M. de Malaria", by José Eduardo Agualusa. Situated within contemporary Angolan literary scene, we will do an approach of these texts which point a contextual coherence of its protagonists with the postcolonial aesthetic proposals.

Keywords: Vampires – Angolan literature – PostColonial – Ana Paula Tavares – José Eduardo Agualusa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1. OS NINHOS DOS VAMPIROS	24
1.1. O vampiro ancestral pré-literário	24
1.2. Os precursores do cânone vampiresco	30
1.3. <i>Drácula</i>: a consolidação do vampiro literário	47
1.4. A vampirização na cultura africana	57
CAPÍTULO 2. OS VAMPIROS DE ANA PAULA TAVARES	61
2.1. Uma introdução aos olhares de Ana Paula Tavares e aos apontamentos teóricos;	61
2.2. As vozes ancestrais e o contar de uma história em “O Mistério da Rua da Missão”, de Ana Paula Tavares: a tradição africana na reconstrução do vampiro literário	70
CAPÍTULO 3. OS VAMPIROS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA	106
3.1. As fronteiras diluídas e alguns pressupostos teóricos para a leitura de José Eduardo Agualusa;	106
3.2. A desterritorialização do vampiro em “M, de Malária”, de José Eduardo Agualusa;	115
4. CONCLUSÃO	147
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	152

Símbolo da intrusão da morte e do além-túmulo por vias dissimuladas e brutais dentro de um universo que o exclui, o vampiro representa a inquietação que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, de um deslocamento, de uma contradição.

[CLAUDE LECOUTEUX. *História dos vampiros.*]

O vampiro, monstro com o qual o gótico culmina, questiona as oposições e parece iniciar um caminho em direção à indiferenciação entre o mesmo e o outro; contudo, seu contexto circundante é ainda essencialmente racionalista, conforme observam os vários críticos. [...] Da mesma forma, parasitas e vampiros, num contexto cultural mais amplo, transformam-se e não representam mais uma ameaça, uma invasão de inimigos hostis no enclausuramento doméstico do hospedeiro, mas uma pré-condição para uma organização instável que não clama para si autoridade na definição de identidades.

[CÉLIA MAGALHÃES. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira.*]

INTRODUÇÃO

Pela literatura, o homem procura exprimir aquilo que o inquieta, perturba ou, simplesmente, o tranquiliza. Pode-se dizer, na esteira de Antônio Cândido (2008), que a escrita, sobretudo a literária, tem sido permanentemente um reflexo do contexto histórico e cultural da época em que foi produzida, no sentido de que não se deve pensar o texto fora do seu contexto cultural e epocal, dando expressão aos sonhos e receios humanos que transcendem a própria realidade. Não é incomum, portanto, notar-se pesquisadores e estudiosos da literatura que procuram compreender o significado de uma obra literária, sem se esquecer de relevar a época na qual foi produzida.

Entretanto, antes mesmo de se ter desenvolvido a escrita, histórias já povoavam o imaginário e se perpetuavam de geração em geração, pela oralidade ou pelo meio pictórico, os quais não deixavam de retratar também a cultura de um povo ou de uma civilização (MACEDO, 2006; VANSINA, 2008). São essas tradições mantidas pela oralidade e, posteriormente, registradas pela escrita que acabaram por motivar a origem dos primeiros textos literários. Épocas estas em que as superstições e a crença em criaturas folclóricas falavam mais alto que a razão e, por assim dizer, foram um fator de influência para o desenvolvimento dos mitos modernos, presentes na literatura até os dias de hoje.

Nosso material de trabalho é o texto literário. A proposta, aqui, é abordar uma criatura que faz parte de folclores de muitas civilizações, e que tem seu lugar consolidado na literatura e nas artes em geral. Tal criatura é o vampiro, que nasceu para a literatura entre os séculos XVIII e XIX, e perdura até os dias de hoje, sempre com renovadas facetas. O tempo parece não desgastá-la, mas renová-la e revitalizá-la para o gosto popular de inúmeras gerações.

Suas primeiras aparições emergem espectralmente de manuscritos e impressos de circulação mais limitada, surgindo, em seguida, em outros textos e assumindo novas funções, sempre se diversificando e se adaptando. Bruno Carvalho descreve de forma breve o caminho do vampiro pela literatura:

Ele emerge e se delinea em textos científicos e crônicas, para então expandir seu habitat e ganhar a poesia, o conto o teatro (a crítica literária e teatral), a ópera, o folhetim, a novela, o romance, o cinema... Enfim, trata-se de um ser que prolonga sua existência ao mudar de parceiros de sua comensalidade e o objeto de seu parasitismo. (CARVALHO, 2010, p. 14).

Depreende-se deste primeiro percurso que os caminhos pelas veredas da literatura percorridos pela personagem vampiresca são longos e complexos, posto que são três séculos de produções para a literatura, sem descartar as outras artes que acompanharam este processo. E nem estamos estimando, aqui, o seu potencial folclórico e cultural, o que demandaria uma atenção que extrapola os objetivos deste trabalho. Quando evocamos aproximações de seres mitológicos de culturas diversificadas, irmanados por características semelhantes, ou por temáticas corriqueiras ao vampiro moderno, canonizado pela literatura ocidental, como a “não morte”, o lapso entre a vida e a morte, ou os rituais envolvendo o sangue, fazemos no sentido de sublinhar a importância simbólica do sangue como algo que provoca o espírito humano, intimida o homem e o seduz diante do medo da morte. Tamanha é a ligação entre a perda do líquido vital e o caminho para o desfecho derradeiro, a ponto de suscitar uma curiosidade singular, como bem destacam Martha Argel e Humberto Moura Neto

Qualquer criatura que ameace a vida humana por meio do roubo de sangue reafirma, na verdade, o imenso poder simbólico do próprio sangue, nosso líquido mais precioso. A interpretação do sangue como fonte de vida e poderoso elo de ligação entre os seres humanos é universal. Nada mais natural que a ameaça dos ladrões de sangue seja universal. [...] De fato, os mitos dos tomadores de sangue surgiram independentemente ao redor do mundo, como decorrência do medo profundo e atávico que a ideia da perda do líquido vital provoca. (ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 14)

Criaturas que possuem características semelhantes às descritas acima são inúmeras e pertencentes a culturas diversas ao redor do mundo. Fazer uma pesquisa com o objetivo de caracterizar a personagem do vampiro, pelo viés da catalogação cultural, seria extremamente exaustivo, posto que muitas figuras difusas e nebulosas seriam apresentadas. Bruno de Carvalho menciona esse fato e afirma que, provavelmente, teríamos que começar com a célebre descida de Odisseu ao mundo infernal, onde, “para que se pudesse comunicar com os mortos, deve executar um complexo sacrifício ritual, ensinado pela maga Circe, que envolve entre outras [...] uma oferenda de sangue¹”. (2008, p. 14). Há, ainda, que se considerar outras instâncias culturais, como a do mito semítico e a do mesopotâmico de Lilitu/Lilith² – e outras dezenas de episódios da Antiguidade, como a *lamia*, ou as *estriges*, espécies de feiticeiras, presentes em muitas

¹ *Odisseia*, X, 516-540 para a instrução de Circe, que será executada por Odisseu no canto IX.

² Encontrado tanto entre os sumérios e assírios, como entre os hebreus. (Consultar Isaías, 34: 14; passagens do *Talamud*).

crenças antigas, todas relacionadas com seres noturnos que não são dotados de boas intenções. Mas a verdade é que todas essas entidades, em alguns casos, podem ser tratadas como seres embrionários do vampiro. Outros poderiam ficar como “parentes” distantes, mas ainda seres indiscerníveis, amalgamados às bruxas, aos possuídos pelo demônio de culturas cristãs ocidentais, figuras quietas e outros seres folclóricos como o lobisomem.

Interessante observar que o vampiro, nessa esfera cultural, ainda não possui uma identidade própria, autônoma. Tal identidade vampiresca passa a existir e tem um local bem demarcado na literatura, temporal e espacialmente. Martha Argel e Humberto Moura Neto dizem bem ao elucidar que

A grande maioria das criaturas tomadoras de sangue do folclore mundial não contribuiu para o surgimento do mito do vampiro propriamente dito. O conceito **vampiro** tem uma origem bem delimitada e restrita, tanto do ponto de vista geográfico quanto temporal. O vampiro tal como conhecemos surgiu, em sua forma original, na Europa Centro-Oriental, especialmente nos países eslavos. Ele consolidou sua imagem entre o final do século XVII e meados do século XVIII, graças a sociedade culta da Europa Ocidental, e a seguir ganhou o mundo (2008, p. 15).

A influência para a criação literária ocidental referente à construção mais geral da imagem do vampiro – que nunca será estável e imutável – tem como fortuna cultural os mitos folclóricos das sociedades, tidas como mais rústicas, da Europa Oriental. Esta, curiosamente, no final do século XVII, vivenciava uma verdadeira histeria coletiva, referente a aparições de criaturas que saíam de suas sepulturas para levar a morte aos moradores de vilarejos³. Essa trajetória fica mais evidente quando consideramos o uso e a história do próprio termo **vampiro**.

Normalmente, os pesquisadores indicam que a palavra *vampir* proveio do idioma sérvio, com variantes em outros países da região. Historiadores, como Claude Lacouteux (2005), e seus seguidores, como Martha Argel e Humberto Neto (2008), por exemplo, são categóricos ao mencionar outras terminologias variantes ou, ainda, outras referências ao mesmo fenômeno dos vampiros, tais como: *upír*, de origem dos países da Bielorrússia, República Tcheca e Eslováquia; *upirbi* ou *upír*, provenientes da Ucrânia; *upior*, da Polônia; *lampir*, de Bósnia e Montenegro; *vepir*, da Bulgária. A origem exata

³ Nesse período, encontramos um vampiro pré-literário, oriundo do folclore popular. Muitas de suas características foram incorporadas pelos escritores que introduziram esse ser na literatura. Em outras roupagens, a figura do vampiro foi iniciada pelos românticos, posteriormente, no século XIX. Tudo será melhor contextualizado no início do Capítulo 1.

do termo vampiro é incerta, posto que existem várias divergências entre linguistas e historiadores sobre tal denominação. Porém, na esteira do pensamento de Claude Lecouteaux (2005), seguramente pode-se atribuir a origem do vampiro literário às lendas e aos folclores dos países da Europa Oriental, onde o termo foi cunhado e de onde foi levado para os países ocidentais por escritos não literários, muitos deles recolhidos de relatos populares, por religiosos ou cientistas que pretendiam dissolver e explicar, nas luzes da razão, a crença nesse ser espectral e tão enigmático. Segundo Martha Argel e Humberto Moura Neto, reconhecidos pesquisadores da “ciência vampiresca”,

Enquanto restritos à sua área de origem, esses termos eram empregados por camponeses e aldeões. No entanto, já em 1693, tanto a palavra *vampir* quanto suas variações já estavam presentes nas línguas da Europa Ocidental, por conta das notícias que chegavam da Sérvia, então parte do Império Austro-Hungaro, referentes a verdadeiros surtos de vampirismo. (ARGEL & MOURA NETO, 2008, p. 15).

No final do século XVII, a histeria popular acerca do vampiro chamou a atenção de juntas médicas e da própria igreja. Na tentativa de desvendar e por fim aos rumores, médicos, acabavam confirmando a condição vampírica de vários casos em que foram exumados cadáveres de moradores de localizações tidas como “contagiadas pelo vampirismo”. Aparentemente, o desconhecimento dos processos biológicos de decomposição cadavérica fazia com que casos normais aparentassem sinais de vampirismo, levando a falsas ou errôneas interpretações⁴.

Esses casos são relatados também no clássico estudo de Claude Lecouteaux (2005), *História dos vampiros*, e também por Martha Argel e Humberto Neto (2008), em *O vampiro antes de Drácula*. Nos dois títulos, é possível encontrar curiosidades que, futuramente, foram interpretadas e incorporadas por outros escritores, a partir deste contexto epocal. Muitas dessas histórias populares acabaram por influenciar diretamente o vampiro literário, como pode ser observado, por exemplo, num dos inúmeros casos registrados por pesquisadores, cujos efeitos de eliminação da criatura (a decapitação e o extermínio pelo fogo) foram apontados, inclusive, como efeitos colaterais necessários, em nome de um bem comum. De acordo com Martha Argel e Humberto Neto: “Os cadáveres dos supostos vampiros foram decapitados e queimados, e suas cinzas foram

⁴ Sobre este aspecto, consultar Paul Barber (1988), cuja análise se detém na descrição, muito curiosa por sinal, dessas confusões perpetradas pelo total desconhecimento do processo de decomposição orgânica.

lançadas no rio Morava. O relato apresentado pela comissão ao imperador, em 1732, chamou a atenção da imprensa e o assunto virou sensação por toda Europa” (2008, p. 16).

Não foram poucos os relatos, como o descrito acima, alguns oficiais inclusive, de médicos e religiosos, que naturalmente levaram à introdução e utilização da palavra *vampir* no latim, inglês, francês e alemão. Ainda segundo Argel e Neto, “Médicos, filósofos e religiosos dos países europeus ocidentais, intrigados com os relatos de vampirização, discutiam o fenômeno como possível fato médico” (2008, p. 16). A Europa, assim, voltava as suas atenções para o vampirismo, na tentativa de dissolver os espectros, agora, sob a influência das luzes do Iluminismo. Não seria estranho mencionar que o efeito, pelo menos na literatura, foi o inverso. A negação, ou a tentativa dela, impulsionou o assunto, aguçando a curiosidade das pessoas, e, assim, o vampiro se consolidou dentro da cena literária. Vale frisar que, desde a gênese do vampiro literário, o mesmo esteve envolto em outros assuntos, tais como a doença, o contágio, a contaminação do sangue e a morte, além dos temas religiosos, tais como a ressurreição, a regeneração e a salvação/perdição da alma. Certamente, esses aspectos ressoarão nas produções literárias com a temática do vampirismo, conforme poderemos constatar mais adiante.

Destarte, no século XVIII, o vampiro, paulatinamente, começa a ganhar contornos mais delineados. Os primeiros gêneros literários em que ele surgiu, de acordo com Bruno de Carvalho (2010), foram os *relatos de viagem*, a *crônica* e a *dissertação*. Esses textos, não ficcionais, do início da era Moderna, apresentam o vampiro não como um fenômeno literário, mas a partir de sua real existência, combinando e “oscilando entre as perspectivas médico-biológico, a jurídica e a teológica” (CARVALHO, 2010, p. 15). Esses textos, muitos em língua francesa, foram traduzidos para o alemão, para assim entrar de vez na cena literária com os primeiros poemas e, posteriormente, outros gêneros. Daí a nossa aposta em entender a literatura como o local em que o vampiro recebe sua identidade e se fixa de vez no imaginário de gerações entre o século XVIII e XXI.

Mas se o vampiro pode ser representado em várias culturas, inclusive fora da Europa, e dentro da própria literatura ocidental, quem é este ser de raízes tão antigas e, ao mesmo tempo, tão contemporâneo? Nos dicionários de língua portuguesa (KOOGAN e HOUAISS, 1998), a definição mais comum, que nos serve como um pequeno início de referência, seria a de que o vampiro é um cadáver que, reavivado,

levanta-se de seu túmulo para sugar o sangue dos vivos e, assim, reter sua aparência de vida. Certamente, esta descrição se adapta ao vampiro mais célebre da literatura, o Conde Drácula. Porém, ela serve apenas com um ponto de partida e, num olhar mais atento, se prova inadequada, principalmente quando o leitor se aproxima do campo folclórico, ou, ainda, quando se detém no literário, em que a figura do vampiro nunca se manteve estável e restrita a uma única construção imagética. Como exemplo, podemos observar os apontamentos de J. Gordon Melton, pesquisadora das ciências vampirescas. Segundo ela

Os vampiros também podem aparecer como espíritos desencarnados de um morto que retém uma existência substancial; como no relato de muitos fantasmas, esses vampiros podem ser confundidos totalmente encarnado. Da mesma forma, no contexto literário secular moderno, os vampiros emergem como uma espécie diferente de vida inteligente (possivelmente do espaço sideral ou produto de mutação genética) ou ainda como seres humanos normais que tem um hábito incomum (como beber sangue) ou um poder extraordinário (como a possibilidade de “drenar” as pessoas emocionalmente). [...] todas essas formas não estão de nenhuma forma ausentes da literatura. Portanto os vampiros existem de numerosas formas. (MELTON, 2008, p. 16).

Ao considerarmos o aspecto geral dos vampiros, ou seja, todas essas formas de expressão vampírica, a definição “senso-comum” cai por terra, já que, em estudos de casos e propostas de leituras de ficção, como é o caso desta investigação, as definições mais plurais sobre o vampiro devem ser consideradas suplementares. Gordon Melton faz uma bela recuperação cultural sobre a temática e fornece, em sua obra, um histórico sobre culturas e contextos mitológicos particulares no qual o mito do vampiro opera. Esta abrangência de abordagens levou à inclusão de “entidades não vampíricas” de outras culturas, se observadas em comparação com o cânone vampiresco ocidental, posto que, “por exemplo, a maioria das tribos da África não tinham uma criatura vampírica em sua mitologia, mas muitas das características e habilidades normalmente associadas ao vampiro [...] da Europa estavam associadas à bruxa africana” (MELTON, 2008, p. 17). Em outras palavras, na cultura africana, a recuperação do vampiro é feita por semelhanças e características comuns ao vampiro tradicional, da literatura ocidental, preenchendo um papel em suas diferentes culturas, posto que aquele era ocupado pelos vampiros dos cenários europeus.

Apesar do campo cultural da história do vampiro ser fascinante e rico para pesquisas na área, não será esse o objetivo nesta dissertação. Além das pesquisas de J.

Gordon Melton (2008), outros estudiosos da temática já se aventuraram no campo cultural e na formação do próprio mito do vampiro⁵. O *corpus* de estudo e pesquisa aqui eleito será o texto literário, mais especificamente os contos dos escritores angolanos Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa. No entanto, entendemos que um breve recorte cultural faz-se necessário para localizar e contextualizar o nosso objeto de estudo: dois casos da vertente do vampiro na cultura africana⁶, a partir de duas representações de dois autores distintos. Esta contextualização, portanto, contribui para a compreensão do vampiro proposto em nosso *corpus* literário.

Certamente, a proposta temática inserida num dos sistemas literários da África (Angola) poderá conduzir o leitor para longe das “águas” conhecidas da literatura canônica vampiresca da Europa Ocidental. E, por mais conhecido que seja o vampiro de língua portuguesa, a partir do exemplo singular criado por Dalton Trevisan, em *O vampiro de Curitiba*, esclarecemos já que o *corpus* aqui eleito para tratar da temática do vampiro engloba dois casos específicos e distintos, dentro do cenário da literatura angolana contemporânea. O primeiro encontra-se no conto “O mistério da Rua da Missão”, de Ana Paula Tavares, e o segundo é o conto “M. de Malária”, de José Eduardo Agualusa. Ambos fazem parte de uma antologia, intitulada *Contos de Vampiros*, publicada em Portugal, em 2009, e organizada por Pedro Sena-Lino.

Não há o que se discutir sobre a notoriedade destes dois autores dentro do cenário das literaturas africanas contemporâneas de língua portuguesa e, mais especificamente, da literatura angolana. Pode-se já aventar que a temática vampiresca, seguramente, não é a mais tradicional dos autores, como também não havia sido explorada por eles anteriormente. Daí a nossa interrogação sobre estes vampiros específicos, cada um com sua visão particular acerca do tema.

O vampiro africano e angolano, residindo num pequeno bairro ou caminhando pelas ruas quentes e ensolaradas de Luanda, em Angola, certamente contrasta com as vielas escuras e góticas do cenário noturno inglês. Os dois contos não deixam de configurar, de certa forma, um desafio aos dois escritores angolanos, pois o vampiro, tal qual conhecemos de sua literatura de origem, constitui uma figura europeia, mais precisamente do ocidente europeu, não deixando, portanto, qualquer indicação de que

⁵ Sobre a história e formação, além de suas variações do mito vampiresco, sugerimos os títulos de Argel e Moura Neto (2008), Carvalho (2010), Lecouteux (2005), Marigny (1994) e Wachtel (1996).

⁶ Quando falamos de cultura africana, devemos ter em mente a multiplicidade que o termo sugere. É um continente pluricultural. Porém, a temática do vampiro não é comum a todas as culturas do continente. São poucos textos que tratam sobre o assunto, muitos em língua francesa (MARRIGNY, 1999).

teria pertencido originalmente à cultura africana. Tanto Ana Paula Tavares, quanto Eduardo José Agualusa poderiam simplesmente ter reproduzido o vampiro tradicional europeu em suas obras, entretanto, conhecendo o contexto pós-colonial em que os dois se inscrevem e a sua qualidade criadora, seria ingênuo demais acreditar que ambos perderiam a chance de utilizar uma figura tão atraente e adaptável, como é o vampiro, metaforizando-os dentro de contextos políticos e sociais. Seguramente, o vampiro não é “uma espécie aristotélica, estática no tempo e no espaço, mas darwiniana, sujeita à evolução, à adaptação aos vários ambientes culturais que habita”. (ARGEL & MOURA NETO, 2008, p. 50). Fazer uma releitura e operar uma recuperação do vampiro europeu, desconstruindo seu arquétipo canônico e transformando-o em uma pluralidade cultural, são posturas muito caras de uma literatura pós-colonial, que desmistifica a necessidade de dependência e de imitação da literatura/cultura que foi dominadora por tanto tempo (LEITE, 2003; MATA, 2003; SHOHAT & STAM, 2006).

Os enunciados dos escritores angolanos advêm de uma dicção pós-colonial, daí a adequação das teorias e críticas pós-coloniais às literaturas africanas de língua portuguesa, sobretudo na leitura destes contos de José Eduardo Agualusa e de Ana Paula Tavares. O termo pós-colonial possui uma complexidade na sua conceituação, e emite muitas designações, sobretudo quando levado em conta os contextos sociais após a segunda guerra mundial e durante a guerra fria, época em que o processo de guerra colonial se desencadeou, e a Revolução dos Cravos (1974) e as Independências dos PALOP (1975), período em que se iniciou o processo de descolonização da África. O termo designava a situação política dos países recém-independentes. A partir de 1970, ele passa a ser usado pela crítica em diversas áreas de estudo, para discutir “os efeitos culturais da colonização”, como bem aponta Ana Mafalda Leite (2003, p. 11). Em linhas gerais, o conceito pós-colonialismo designa sentidos e aspectos estéticos para uma literatura que nasceu e, conseqüentemente, foi marcada pelo colonialismo europeu.

A crítica pós-colonial tem como um dos seus objetivos a contraposição a uma supremacia das formas e dos temas imperialistas, em um esforço para dar voz e força à literatura destes cenários, antes marcados pela dominação europeia, propondo novas formas de avaliar o mundo, caracterizado, agora, pela coexistência e pela negociação de línguas e culturas. Ana Mafalda Leite afirma que

O termo pós-colonialismo pode entender-se como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que

frustram a visão colonial, incluindo obviamente, a época colonial; o termo é passível de englobar além dos escritos provenientes das ex-colônias da Europa, o conjunto de práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas, implicando um alargamento de *corpus*, capaz de incluir outra textualidade que não apenas as literaturas emergentes, como o caso do texto literário da ex-metrópole, reveladores de sentidos críticos sobre o colonialismo (2003, p. 11).

Ora, os contos vampirescos, com personagens situadas dentro de uma Luanda ora observada por uma ótica poetizante, ora dessacralizada por um olhar urbanizador, não deixam de exercitar estas “práticas discursivas, em que predomina a resistência às ideologias colonialistas”, conforme sublinhou Ana Mafalda Leite (2003), no sentido de que as tramas rasuram os espaços comuns esperados para as aparições das imagens vampíricas e instauram um novo *locus* para os seus trânsitos. Neste sentido, a perspectiva pós-colonial pode oferecer uma ajuda substancial na compreensão desses vampiros e servir de protocolo de leitura ao tentar auxiliar na análise textual, procurando observar como os autores em estudo adaptaram um personagem literário próprio do cânone ocidental às condições culturais e políticas de Angola, reconfigurando e atualizando os lugares de discussão e abrindo um diálogo profícuo entre culturas de língua portuguesa.

A atividade crítica pós-colonial é uma plataforma, como diz Ana Mafalda Leite, para a reinterpretação do discurso colonial, mesmo esse “colonial” não sendo mais de dependência política, mas fazendo referência à esfera da cultura e da construção da identidade angolana, sem a necessidade de recorrer à “cultura dominadora”, que por tanto tempo se postou como imprescindível para o desenvolvimento, em detrimento a uma (sub)cultura “primitiva”. Esta era uma das posições do discurso imperialista, que perdurou por tanto tempo, e que, em tempos atuais, vai sendo, aos poucos, refutada pelos escritores situados num contexto crítico pós-colonial. Neste sentido, Ana Mafalda Leite esclarece que

A afinidade entre os estudos culturais e pós-coloniais permite uma reflexão sobre a transmissão das teorias, sobre a relação entre o local e o global e assinala uma análise das práticas culturais do ponto de vista da sua imbricação com as relações de poder. (LEITE, 2003, p. 13).

Ora, quando se observa tal imbricação com a “relação de poder”, a perspectiva analítica pós-colonial faz pensar em um senso crítico para o sentido político da crítica

literária. Não se pode, no entanto, reduzir a atuação de um escritor, em consonância com as postulações pós-coloniais, necessariamente ao jogo de poder e ao cenário político como únicos meios possíveis para a sua produção, porém, também não se pode negar que as condições de produção e os contextos socioculturais em que se desenvolvem as novas obras literárias são dados que não podem ser desprezados no momento de leitura de determinadas obras. É preciso destacar também a preocupação de certos intelectuais e artistas ligados ao campo literário em não tratar suas obras e textos como meras extensões das literaturas europeias, ou avaliar as produções e as originalidades destas de acordo com uma norma eurocêntrica ocidental, quase sempre, diga-se de passagem, despreocupada em compreender as condições socioculturais dos sistemas literários dos espaços pós-coloniais recém independentes, ou qualquer adaptação aos resgates culturais das vozes ancestrais, típicos das culturas milenares africanas.

Uma das preocupações deste trabalho, neste sentido, reside na validação do vampiro africano, de acordo com o seu contexto de produção, com o seu ambiente e sua identidade cultural, em constante consonância com as vozes ancestrais silenciadas, por um código cultural ocidental, branco, eurocêntrico e predominante segregador. Deste modo, cabe ressaltar que a proposta de leitura, aqui, é de observar os dois casos em estudo – os contos “O mistério da Rua da Missão”, de Ana Paula Tavares, e “M. de Malária”, de José Eduardo Agualusa – como contos inseridos numa temática vampiresca, escritos por dois autores angolanos, pelo viés da crítica pós-colonial. Entendemos ser este o caminho mais adequado, tendo em vista a própria complexidade do termo, conforme a elucidação de Ana Mafalda Leite,

[...] o termo *post-colonial studies* abrange questões tão complexas, variadas e interdisciplinares, como representação, sentido, valor, cânone, universalidade, diferença, hibridação, etnicidade, identidade, diáspora, nacionalismo, zona de contato, pós-modernismo, feminismo, educação, história, lugar, edição, ensino, etc; abarcando aquilo que se pode designar como uma *poética da cultura* e criando alguma instabilidade no domínio dos estudos literários. (LEITE, 2003, p. 14)

São vários conceitos que podem ser tratados dentro da abrangente crítica pós-colonial, no entanto, como iremos tratar de diferenças culturais, que vão intervir e marcar o cenário da literatura de vampiros, vale já aqui adiantar algumas questões que Ana Mafalda Leite aponta em seu ensaio e que serão invocadas de acordo com as efabulações dos autores em estudo. Questões como o hibridismo, a diferença, a diáspora

e a identidade serão recorrentes na análise dos contos. Conforme veremos mais adiante, os apontamentos teóricos serão relevantes para melhor descrever os caminhos de leitura adotados.

Vale salientar que os escritores Eduardo José Agualusa e Ana Paula Tavares não negam ou ignoram o vampiro europeu, simplesmente relegando-o a um segundo plano, em detrimento do vampiro sugerido pelas culturas africanas. Nos seus textos, observa-se uma espécie de sincretismo cultural, no sentido de que suas efabulações vampíricas se conectam com outras de cenários culturais e literários distintos, sem deixar de visualizar os traços que também os distanciam. Recuperaremos, ao longo da leitura, aspectos comuns ao vampiro literário do cânone europeu e outras roupagens atribuídas por vezes ancestrais de Angola, retomadas na construção dos referidos contos.

Assim sendo, cada conto possui perspectivas e aspectos estéticos próprios de cada autor e, com eles, cada texto abarca as posições referentes ao cenário literário angolano. Veremos vampiros contemporâneos, com outros gostos pelo sangue, pertencentes a um período em que, segundo Jorge Valentim (2012), ao mencionar Zygmunt Bauman, “tudo é líquido – tempos, amores, identidades, medos e vidas –, os gêneros textuais, os gostos do público e a própria adaptação do mito também poderiam sofrer semelhantes mutações líquidas” (VALENTIM, 2012, p. 111).

Ao propor uma leitura desses vampiros, não podemos ser ingênuos a ponto de imaginar, ou supor, que Ana Paula Tavares e Eduardo José Agualusa, ao escreverem sobre a temática vampíresca, fizeram sem um objetivo, ou sem intenções para com o público leitor. Essa ingenuidade citada seria imaginar que ambos os contos são “apenas” efabulações sobre seres fantásticos, tão comuns às modas literárias de hoje, já que estamos falando de dois autores angolanos contemporâneos, que produzem textos sobre vampiros, numa época onde a saga *Crepúsculo* e séries como *True Blood* e *The vampire diaries* tornaram-se febre nos mercados atuais. É preciso estar atento, de igual modo, ao fato de que são autores angolanos, escrevendo textos inseridos num contexto pós-colonial, posterior, portanto, a um cenário de uma violenta luta de libertação política e de domínio cultural.

Alguns pesquisadores (MACEDO, 2006; MACQUEEN, 1997; SCHURMANS, 2014; VENÂNCIO, 2005) são extremamente categóricos ao afirmar que esse processo de descolonização ainda permanece no cenário atual, principalmente quando se fala de cultura, de recuperação da memória e de identidades nacionais. Ora, a literatura teve uma participação importante neste processo de lutas de independência em Angola, bem

como participou daquele que se sucedeu a este período. Assim como os discursos sociais e políticos, o texto literário também carrega forças para esse jogo de disputas de poderes, presente no ambiente pós-colonial, que ainda sofre com ecos distorcidos e produzidos por resquícios de uma visão eurocêntrica, a partir da manutenção de um consumismo capitalista, que parece ir devorando gradualmente os sonhos arquitetados por uma geração fundada numa utopia libertária.

No cenário do constructo literário pós-colonial, pode-se imaginar que esses vampiros contemporâneos, agora situados em Luanda, constituem representações com potencial de subverter e questionar valores, senão de uma visão eurocêntrica, de uma totalizante voracidade capitalista, capaz de subjugar e marginalizar formas culturais, religiosas e costumes tradicionais de comunidades ancestrais, relegando-as ao oculto e até mesmo à “não existência”. Nesse cenário de tensões, não se pode deixar de fazer referência ao pensamento que remete aos “saberes pós-modernos”, como Laura Padilha (2002, p. 319) bem pontuou. Ainda que o pós-moderno se constitua um fenômeno cultural essencialmente europeu e das Américas, como aponta a ensaísta brasileira, não será possível, realmente, pensar alguns pontos de contato da atitude pós-colonial com alguns “vestígios de saberes pós-modernos”?

Nesta perspectiva, a nossa posição analítica coincide com o pensamento de Boaventura de Sousa Santos, porquanto também acreditamos que “[...] a contraposição absoluta entre o pós-moderno e o pós-colonial é um erro, mas por outro lado, o pós-moderno está longe de satisfazer as preocupações e as sensibilidades trazidas pelo pós-colonialismo” (2006, p. 28). Mesmo que o objetivo deste estudo não se centralize exclusivamente numa fundamentação teórica nos estudos pós-modernos, tendo em vista que a base teórica se fundamentará também no pensamento pós-colonial, para nos auxiliar na compreensão do sujeito contemporâneo, das identidades angolanas e até mesmo no constructo desse vampiro atual africano, e entre outras questões que adiante serão melhores identificadas, o uso combinatório entre a corrente teórica pós-colonial e alguns conceitos da poética pós-moderna, principalmente em “M, de Malária”, de José Eduardo Agualusa, podem ser efetivas no auxílio da compreensão do cenário vampiresco híbrido.

Isso ocorre porque o cunho questionador do pós-moderno, na concepção de Boaventura de Sousa Santos (2006), aborda pontos muito pertinentes ao nosso trabalho, tais como: crítica à universalização e à totalização hierárquica, sobretudo nos discursos lineares da história e das grandes narrativas; recuperação emergente de um certo

sincretismo ou relativismo cultural; ênfase nos aspectos fragmentários, principalmente aqueles que subjazem as questões das margens e das periferias; e valorização da heterogeneidade e da pluralidade, como fatores primordiais para a compreensão das diferenças e das novas subjetividades. Neste sentido, o viés adotado abre um espaço de consonância com o pensamento de Linda Hutcheon (1991), na medida em que a ensaísta canadense sublinha que a pós-modernidade pode ser caracterizada como um movimento questionador, em que estão presentes muitas indagações, não só ligadas à natureza das expressões artísticas, mas a tudo quanto a ela se relacione.

Uma destas constantes indagações pós-modernas centra-se na natureza e na individualidade dos sujeitos contemporâneos, num contínuo processo de autoquestionamento e autorreflexão. Por isso, já adiantamos que, em alguns caminhos de análise, a perspectiva estará de acordo com os pressupostos defendidos por Laura Padilha

[...] recortando alguns elementos pontuais que se re(a)presentam no universo textual das culturas africanas é, por fim, interseccionado este conceito (pós-moderno) com o de pós-colonialismo, penso que há alguns pontos que, se não nos permitem buscar uma pós-modernidade em África, possibilitam-nos de parar, nas manifestações culturais que lá encontramos, com certos vestígios de uma saber pós-moderno. Tal saber mais e mais nos leva a pensar nas fissuras, nas rasuras, nas contradições de um tipo de saber anterior que não tem mais como sustentar-se depois que se chegou a tantos limites e que se reconhecem as forças das fronteiras, dos contatos e das margens (2002, p. 322)

Os conceitos do pensamento pós-moderno também podem ajudar na compreensão deste sujeito contemporâneo, destes novos agentes culturais em constante tensão com o contexto angolano pós-colonial e com as suas problemáticas. Isto porque os vampiros de José Eduardo Agualusa e de Ana Paula Tavares não se enquadram numa pura assimilação dos modelos deixados pela cultura europeia, ou numa cópia da imagem do vampiro canonizado nos diferentes sistemas literários ocidentais. Daí a nossa proposta de estudar estes dois casos de vampiros, principalmente o de “M, de Malária”, de José Agualusa, como seres híbridos e carregados de um senso multicultural.

Dentre os teóricos que transitam entre o pensamento pós-colonial e a poética do pós-modernismo, há-de se destacar a reflexão de Stuart Hall (2006), que define o hibridismo cultural como uma combinação de elementos cujo resultado deságua numa

nova síntese, onde aquela “necessidade”, pregada pelo colonizador, de assimilar a cultura do dominador, do conquistador, e do civilizado, pelo (suposto) primitivo e aculturado colonizado, deixa de ser uma determinante e uma consequência primordial. Por isso, a heterogeneidade, a multiplicidade, a variabilidade e a fragmentação tornam-se palavras de ordem para se entender esta nova dimensão dos sujeitos.

Ora, Ana Paula Tavares e José Agualusa não assimilaram uma imagem da cultura europeia por falta de uma fonte ou de uma raiz africana, pelo contrário, ambos foram buscar na memória ancestral, aspectos de uma cultura milenar, muitas vezes esquecida e relegada ao silêncio, pela hierarquia cultural desferida pelos impérios ocidentais. Entretanto, numa atitude de ampla recuperação, seja da herança imaterial africana, seja da bagagem de leituras de obras tutelares sobre o tema, podemos salientar que os escritores angolanos não elidiram o vampiro literário do cânone ocidental. Neste sentido, aquela ideia de que “pensar a identidade não significa elidir o outro, mas tão somente tornar visíveis as contradições” (PADILHA, 2002, p. 328) fica evidente na composição destes vampiros de Luanda, posto que estes se remetem à cultura, ao folclore e a ligações com uma tradição religiosa ancestral, agora recuperada pela efabulação poética de Ana Paula Tavares e pelas significâncias sutis e irônicas de José Eduardo Agualusa.

Vale frisar que o vampiro africano, expresso nas literaturas africanas de língua portuguesa pelos contos que constituem o eixo de análise deste trabalho, pode ser lido como uma espécie mesmo de tradução cultural – na contracorrente da ideia de pura assimilação –, no qual os seres vampirescos mantêm ligações com o seu espaço de origem, mas também recuperam traços artísticos e culturais em que se encontram inseridos. Ou seja, não pensaremos, aqui, em uma tradição monolítica, mas em uma tradução multicultural.

Especificados estes primeiros passos, a presente dissertação encontra-se dividida em três capítulos, a saber: o primeiro tem como objetivo contextualizar o vampiro em sua literatura de origem, para proporcionar a recuperação de alguns traços desta personagem, pertinentes com a nossa pesquisa, além de visualizar as características mais representativas na construção da imagem do vampiro. Muitos desses aspectos acabaram se perpetuando em outras releituras, somando-se a roupagens de diferentes épocas em que a criatura é ambientada. Entretanto, já alertamos que não iremos construir um apanhado histórico literário, ou uma catalogação resumida das obras produzidas ao longo de séculos de existência da personagem. Faremos recortes exatos,

bem localizados, e que nos permitam compreender a origem, o desenvolvimento e a consolidação de determinadas características desta criatura que a fazem se manter fresca e viva nas mais distintas criações literárias, bem como nos diferentes gostos populares. Procuraremos, neste primeiro momento, apontar as principais obras que formam o cânone da literatura vampiresca e o vampiro com uma personagem plural, em constante processo de metamorfose e adaptação nos respectivos tempos em que é revisitado e inserido.

Não deixaremos de observar o vampiro tradicional europeu como um mito moderno, pertencente à cultura ocidental. Apesar de o objetivo desta dissertação concentrar-se na representação do vampiro, a partir de dois casos das literaturas africanas de língua portuguesa, mais especificamente, na literatura angolana, consideraremos que isso não nos exime da responsabilidade de recuperar a figura deste vampiro europeu, tendo em vista que os próprios escritores angolanos dão sinais significativos de operarem uma (re)leitura, ou uma tradução, diretamente do arcabouço literário já estabelecido e disseminado. E, para efeito de comparação, necessita-se vislumbrar alguns recortes importantes da literatura vampiresca tradicional. Até porque, em alguns momentos, falaremos de vampiros híbridos.

O segundo capítulo centra-se no conto de Ana Paula Tavares, “O Mistério da Rua da Missão”. Primeiramente, trataremos da importância e da posição da escritora dentro da atual literatura angolana, recortando alguns aspectos estéticos inerentes à sua escrita, e, por fim, faremos os apontamentos teóricos indicativos dos caminhos de leitura pretendidos para o conto. Paula Tavares pode ser considerada uma escritora pós-colonial, de arestas fixas nas tradições culturais africanas. Em seu conto, a escritora angolana fará recuperações das tradições ancestrais africanas, buscando, nesses fragmentos memorialísticos, uma identidade capaz de traduzir tais tradições, dialogando com uma tradição local antiga e, ao mesmo tempo, com algumas referências culturais globalizadas, sem deixar de desierarquizar as culturas que se relacionam na contemporaneidade.

Maria Nazareth Fonseca (2009) e José Pimentel Teixeira (2003) formarão um arcabouço teórico capaz de auxiliar na compreensão do local desse vampiro africano, remetendo a questões como a tradição e a ancestralidade na África. Clyde W. Ford (1999) em sua obra *O Herói com Rosto Africano* servirá de base para sublinhar as vozes ancestrais que ecoam pelo tempo, porém, os ritos e os mitos, antes solapados pelo processo de colonização, deixam de categorizar a sua cultura de origem como uma

instância marginalizada, silenciada, posto que, agora, mantém-se viva e traduzida, no conto de Paula Tavares.

O terceiro capítulo foca o conto de José Eduardo Agualusa, “M. de Malária”, procurando já de início pontuar a presença do escritor dentro deste contexto pós-colonial na literatura angolana, trazendo, em seguida, os apontamentos teóricos e os conceitos propostos para auxiliar na análise do referido texto. Além disso, demonstramos as diferenças no tratamento dos vampiros, pois, enquanto em o “O Mistério da Rua da Missão”, de Ana Paula Tavares, observa-se um vampiro local, com fortes traços de uma tradição rural, em José Eduardo Agualusa, o vampiro configura-se muito mais como um ser desterritorializado e de identidade fragmentada.

Neste conto, objetivamos mostrar como José Eduardo Agualusa investe numa transitoriedade pela lusofonia, com vampiros errantes e viajantes, servindo de alegoria ou como representação das identidades híbridas em Angola. Stuart Hall (2006 e 2009), com seus ensaios *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2006) e *Da Diáspora* (2009), e Homi K. Bhabha (1998), em *O local da cultura*, serão ferramentas de compreensões desse sujeito pós-moderno, vivendo em uma relação globalizante, configurando relações plurais, múltiplas, e dialogando com a tradição e a modernidade (tardia) na África. Célia Magalhães (2003), em sua obra *Os monstros e a Questão Racial na Narrativa Modernista Brasileira*, aborda a questão da *monstruosidade*, e, mais especificamente, o vampiro, em cenários pós-coloniais, muito cabíveis, na perspectiva de construção vampiresca de José Agualusa.

E, por fim, no momento conclusivo, apontaremos os pontos convergentes e os divergentes entre os dois textos dos escritores angolanos e como cada um deles constitui um caso específico de efabulação e contextualização da personagem vampírica dentro do cenário das literaturas africanas de língua portuguesa.

CAPÍTULO 1: OS NINHOS DOS VAMPIROS

1.1. O vampiro ancestral pré-literário

Cada século, cada Nação, cada país possui seus preconceitos, suas doenças, suas modas, suas inclinações que o caracterizam, e que passam e sucedem uns aos outros, e frequentemente aquilo que pareceu admirável numa época torna-se lamentável e ridículo noutra.

[...] Neste século, de uns sessenta anos para cá, na Hungria, na Moravia, na Silésia, na Polônia, uma nova cena se apresenta aos nossos olhos: vêem-se, dizem, homens mortos há anos, ou ao menos há vários meses, retornar, falar, caminhar, infestar as aldeias, maltratar os homens e os animais, sugar o sangue de seus próximos; deixá-los doentes, levando-os, por fim, à morte. (...) Dá-se a esses Regressantes o nome de Upiros, ou Vampiros, e deles contam-se particularidades tão singulares, tão detalhadas, e revestidas de circunstâncias tão prováveis e de informações tão jurídicas, que quase não se pode refutar a crença encontrada nesses países, de que esses Regressantes parecem realmente sair de seus túmulos e produzir os efeitos a eles atribuídos.

[DOM AUGUSTIN CALMET. *Dissertação sobre os regressantes em corpo, os excomungados, os upiros ou vampiros, brucolaques etc.*]

Retirada da *Dissertação sobre os Regressantes em corpo, os Excomungados, os Upiros ou Vampiros, Brucolaques e etc.* (1746), do eclesiástico Dom Augustin Calmet (1672-1757), a citação acima deixa em evidência o projeto de escrita do autor setecentista, ao reunir numa mesma obra inúmeros relatos, documentos e discussões sobre o fenômeno do vampirismo do seu tempo. Na pontual leitura de Claude Lecouteux (2005), recebendo de herança esta linhagem de pensamento, as primeiras décadas do século XVIII foram o auge dos surtos populares, causadores de verdadeiras histerias a respeito de mortos regressantes ou fantasmas do além-túmulo que voltavam para o mundo dos vivos com a finalidade de vampirizar vítimas, causando epidemias de doenças desconhecidas e capazes de matar vilarejos inteiros. Muitos casos desta natureza chegavam ao conhecimento de autoridades da época, mas tanto cientistas quanto clérigos da igreja católica olhavam com ceticismo para elas.

No cenário de Setecentos, Dom Calmet tornou-se um dos nomes mais célebres entre os estudiosos dessa “ciência vampírica”. Com uma postura de repúdio, o clérigo “abominava os sacrilégios praticados contra cadáveres e queria estabelecer um método crítico para examinar o assunto”. (ARGEL e NETO, 2008, p. 17). Sua dissertação esgotou-se rapidamente na primeira edição, causando uma popularização da temática. Isso torna inegável sua importância como organizador de textos, relatos e informações, que acabou se transformando numa rica fonte de pesquisa para os primeiros escritores

que se aventuraram pelo assunto, abrindo, inclusive, as portas para um frutífero campo literário. Exatamente por causa desta tentativa ainda embrionária de tentar compreender um fenômeno que causava medo, pavor e repugnância, podemos dizer que tal contexto setecentista – e, posteriormente, o oitocentista – constitui uma espécie de período pré-literário para o vampiro, visto que as aparições existentes abarcam seres provenientes do folclore eslavo e constituem um elenco de criaturas que precederam o vampiro tradicional do cânone literário.

Se é certo, como nos faz crer Claude Lecouteux (2005) e Matthew Beresford (2005), que o vampiro conquistou sua identidade e independência pelas veredas da literatura, não se pode negar que este vampiro pré-literário fez parte de diferentes tipos de seres sobrenaturais, que foram amalgamados para resultar no vampiro sérvio. Em seu ensaio *O vampiro antes de Drácula*, Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008)⁷ classificaram cinco tipos de seres influenciadores do vampiro, como ele iria aparecer depois no final do século XIX. São eles: os mortos vivos ou *revenants*, como os *Nachzehrers* alemães, que se alimentavam dos corpos dos parentes mortos; os espíritos que faziam visitas noturnas, como os íncubos e súcubos da Igreja Católica romana; os seres tomadores de sangue, como as estriges (*strix*), espécies de bruxas da Roma antiga; os bruxos eslavos e balcânicos, que faziam malefícios mesmo após a morte; e, por fim, os licantropos ou lobisomens, ou pessoas que se transformavam em lobos (ARGEL e MOURA NETO, 2008, p. 19).

Todas estas criaturas fizeram parte da gênese da criação do vampiro, que, desde sua incorporação à literatura, jamais parou de ser reinventada. Vale lembrar que todos estes seres mencionados e reconhecidos nas diferentes mitologias europeias acabaram influenciando outros sistemas culturais, como, por exemplo, o próprio folclore brasileiro, que incorporou as imagens das bruxas e do lobisomem dentro de certos cenários do interior do país (CASCUDO, 1964, 2000). O efeito de apropriação e aproximação entre esses seres sempre foi comum, e, mesmo atualmente, não é difícil assistir a filmes em que o vampiro acaba se hibridizando com outros seres⁸. Também na

⁷ Também Claude Lecouteux faz um levantamento com dez categorias de personagens, denominadas de “precursores dos vampiros” (2005, p. 6). No entanto, tendo em vista que não pretendemos tecer um discurso parafrásico de sua *História dos vampiros*, optamos pela relação deixada por Argel e Moura Neto (2008), porque, além de mais concentrada em determinados casos específicos, de certa forma, também se reporta ao elenco sublinhado pelo historiador francês.

⁸ Alguns filmes bem populares e mais recentes, como a saga de *Blade, o caçador de vampiro*, de 1998. Neste, há a mistura da figura do vampiro com humanos; já em filmes sequenciais da franquia, o vampiro sofre mutações genéticas, aparecendo sobre formas monstruosas híbridas. Outra série de filmes, gerada a partir de HQ, faz parte da franquia *Anjos da Noite*, de 2003, em que encontramos personagens atacadas

literatura vampiresca, dada a sua extensão e variabilidade, desde o século XIX, nota-se a influência desses seres nos escritos sobre o tema, conforme procuraremos elucidar mais adiante.

Fato é que a presença destas criaturas, que escapavam a qualquer tentativa racionalizadora de pragmatizar a sua classificação ou definição, desencadeou todo um clima de frenesi sobre a sua observação, já na época de Dom Augustin Calmet. Ainda que o texto do clérigo francês procure lançar alguma compreensão sobre seres sobrenaturais e inexplicáveis à luz da intelectualidade da época, a Europa ainda ressentia, no século XVIII, de lastros medievais, ou da Idade das Trevas, sobretudo no campo das ciências, que, aos poucos, tentava sair de um estado de escuridão secular (DUBY, 1990).

Nesse período, os homens viviam impregnados de superstições, com explicações sobrenaturais de fatos irreconhecíveis para a mentalidade do sujeito daquela época. Muitas respostas eram cunhadas pelos religiosos e igualmente imbuidas de interpretações fantásticas. Apesar de o homem do século XVIII viver o “esplendor” das luzes da razão, a ciência ainda não tinha um desenvolvimento suficiente para explicar muito fatos ligados à natureza humana e aos saberes biológicos. O indivíduo, então, recorria à resposta que lhe era mais compreensível: ao sobrenatural e ao divino (CHARTIER, 2009).

Neste cenário, o vampiro constituía uma figura real e servia a um propósito: explicar determinadas ocorrências físicas para as quais a ciência, ou, melhor dizendo, a falta dela, não tinha como elucidar, posto que não haviam explicações convencionais para fatos complexos. Martha Argel e Humberto Neto, por exemplo, trazem uma ideia muito interessante, ao apontar que

O mito do vampiro pode ter nascido da conjunção de dois componentes. Por um lado, a necessidade de explicar o alastramento de certas epidemias nunca época e lugar onde não se conheciam os mecanismos de contágio; por outro lado, o desconhecimento do processo de decomposição cadavérica. (2008, p. 20).

Ou seja, a relação do vampiro com a contaminação, o contágio e a doença, em si, faz parte de uma série de elementos caracterizadores elementares à roupagem alegórica

simultaneamente por vampiros e lobisomens, gerando novas espécies de criaturas, e estas, por sua vez, acabam se apaixonando por personagens vampíricas.

que acompanha a temática pela literatura, sendo levada mais tardiamente para as outras artes, como o cinema, por exemplo. A pessoa vampirizada – ou a sociedade, como “um corpo febril” – passa a adoecer misteriosamente e morrer. No entanto, a interrupção de uma sequencia natural fisiológica – depois da morte, a decomposição orgânica do corpo – começava a chamar atenção dos cientistas e religiosos da época que, segundo Claude Lecouteux, viam nesta “presumida não putrefação dos vampiros” (2005, p. 13) uma questão de fundo religioso, posto que “só o corpo dos excomungados não se decompõe” (Ibidem). Logo, a ideia de uma epidemia generalizada acabava por instaurar um clima de terror e medo, já que esta preservação misteriosa dos corpos indicava uma suspensão no processo de degradação e eliminação do organismo e, ao mesmo tempo, uma indesejada sequencia de continuidade no alastramento de infecção e impureza.

Seguindo esta ideia, o vampiro voltava para contaminar suas vítimas. A pessoa parasitada, por sua vez, teria dois destinos possíveis: a morte ou a contaminação, que levava o sujeito a se tornar um vampiro, acarretando, assim, um verdadeiro processo epidêmico. Daí a necessidade de extirpar do meio social todos estes corpos moribundos, mas circulantes nas paisagens noturnas e transmissores de uma espécie de doença desconhecida e incompreendida pela época. Por isso, uma das cenas mais emblemáticas na tentativa de eliminação deste vampiro tradicional seja exatamente a de trespassar uma estaca no coração da criatura como única forma de destruí-lo. Já Dom Augustin Calmet, em sua dissertação, relatara inúmeros casos semelhantes: uma estaca no coração, seguida da decapitação da cabeça, que era colocada entre as pernas do cadáver. Todo este ritual era executado em cadáveres de supostos vampiros.

Ora, atualmente, sabemos que a perfuração do cadáver é a forma mais rápida de reverter o volume normal de um corpo inchado por gases. Transportando esta informação para a tentativa de compreensão do homem setecentista, na verdade, ao ser estaqueado, o gemido ou o grito do suposto vampiro nada mais seria que a pressão da estaca no peito forçando a saída do gás pela glote, resultando assim na manifestação daquele fenômeno sonoro *post mortem*. No entanto, apesar desta reação ganhar hoje uma explicação plausível, no momento de sua fixação enquanto conhecimento específico das criaturas observadas e pesquisadas, ela acabou por sedimentar toda uma tradição da personagem e das formas mais eficazes para a eliminar. Não será à toa, portanto, que, nas várias histórias de vampiro, esta criatura é destruída ao receber uma estaca no peito, e, antes mesmo de perecer definitivamente, ela emite um grito escabroso. São, enfim, reações e características que acabaram se tornando um “senso

comum” nas histórias do gênero, todas advindas deste vampiro pré-literário, e resgatadas por escritores no momento de criação de seus textos. E vale lembrar, neste sentido, que o próprio Bram Stoker, autor de *Drácula*, era reconhecido como um estudioso das artes ocultas, do sobrenatural, da demonologia e de culturas diversas que relatavam casos de vampirismo (BERESFORD, 2008).

Enfim, o impulso de tentar explicar de alguma forma, fenômenos desconhecidos, e até mesmo inexplicáveis para a época, resultava em fabulações geradoras de seres fantásticos das mais diversas formas. Nota-se, portanto, que, com o vampiro, não foi diferente. Interessante observar que todas essas criaturas que antecederam o vampiro na literatura possuem uma roupagem bem diferente da atribuída pela literatura. Martha Argel e Humberto Moura Neto chamam a atenção para os aspectos físicos pouco atrativos do vampiro pré-literário, quase sempre representado como um “ser repugnante, que dificilmente seria convidado para um jantar ou roda social: unhas compridas, barba malfeita, boca e olho esquerdo aberto, rosto vermelho e inchado envolto em sua mortalha” (2008, p. 21).

Era, certamente, um ser portador de uma monstruosidade, ainda sob o signo do repugnante e do abjeto, sem as roupagens sedutoras que os românticos iriam lhe proporcionar no século XIX. É bem verdade que o vampiro literário oitocentista ainda manteve algumas características deste ser do folclore do Setecentos, tais como as unhas compridas e outras atribuições mais animais, como os caninos pontiagudos. Porém, as estéticas do século XIX, da perspectiva romântica ao pendor decadentista finissecular, dariam um ar sedutor a este vampiro, que provocava, ao mesmo tempo, uma ação de repulsa e atração.

Neste sentido, o texto de Bram Stoker tornou-se referencial e pragmático na estilização da personagem. Segundo Argel e Moura Neto, “Bram Stoker começou a estruturar *Drácula*, pouco mais de cem anos depois, a imagem do vampiro já havia mudado de um pobre campônio de aparência tosca de hálito do além tumulo para um aristocrata sedutor” (2008, 21). Ou seja, na confecção de *Drácula*, os traços repugnantes já eram pouco perceptíveis à primeira vista, o protagonista do romance ainda possuía seu lado grotesco, mas era capaz de escondê-lo. Esta foi, talvez, a grande metamorfose sofrida pela imagem da personagem central. E, desta herança deixada por Stoker, o vampiro ainda continuaria sofrendo modificações, adaptando-se aos novos contextos e cenários literários subsequentes.

Uma ocorrência que ainda merece destaque, na passagem do século XVIII para o XIX, é o comentário satírico tecido por Voltaire, recolhido posteriormente num verbete do seu *Dicionário Filosófico* (1764). Ainda que a dissertação e, ao seu lado, o tratado tenham sido os gêneros literários do século XVIII que mais empregaram o vampiro como objeto de estudo, Voltaire não deixou de dedicar ao menos um texto, como frisa Bruno B. de Carvalho, “[...] a criticar sarcasticamente não somente o esforço investigativo de dom Calmet e dos escritores por ele compendiados, como o próprio interesse do público pelo assunto” (2010, p. 17).

Ainda que se trate apenas de um verbete, o texto evidencia como a temática do vampiro serve para Voltaire expor sua desconfiança racionalista para com o clérigo e para os seus leitores. Neste sentido, não é incomum encontrar pesquisadores que sugerem que a propagação da crença em vampiros em pleno período áureo do Iluminismo não deixa de ser uma aguçada provocação. Daí a conclusão de Bruno B. de Carvalho de perceber a atitude do autor de *Candide* como “um dos primeiros a utilizar o termo ‘vampiro’ no sentido alegórico, de alguém que usurpa as riquezas ou a energia de outrem (e não suga fisicamente)” (CARVALHO, 2010, p. 18). É já, portanto, no gesto crítico e carnalizador de Voltaire que a força alegórica da figura do vampiro sugere uma conotação, para além de sua construção tradicional, ou seja, o vampiro é também aquele que é capaz de exercer a ação de parasitar, de explorar ou de consumir socialmente, em uma relação do mais forte sobre o mais fraco.

Não é incomum, portanto, a relação do vampiro com temáticas que envolvem polêmicas ou, simplesmente, que causem uma aguçada curiosidade ao espírito humano. Claude Lecouteux faz referência aos sociólogos, que “explicam o florescimento da literatura e dos filmes de vampiros pela reunião de temas ‘eloquentes’: doença, morte, sexualidade e religiosidade. Além disso, demonstram que o vampiro se destina a uma recuperação política” (2005, p. 12). Se, como pontua o historiador e medievalista francês, desde 1741, o termo “vampiro” assume na Inglaterra o sentido de tirano que suga a vida do seu povo, também Voltaire ainda iria afirmar que “os verdadeiros vampiros são os monges, que comem à custa dos reis e dos povos” (VOLTAIRE, 1979, p. 20). Em outras palavras, seja pelo seu aspecto grotesco e abjeto, seja pelas novas conotações carnavalescas, o vampiro já no despontar do século XVIII aparece sob diferentes roupagens, surgindo como uma personagem que desperta a atenção dos seus intelectuais.

1.2. Os precursores do cânone vampiresco

No campo da criação literária propriamente dita, o vampiro surge de forma eminente na poesia entre os séculos XVIII e XIX. Daí que a conceituação de um “vampiro pré-literário”, existente nas décadas-auge do Iluminismo, com a atuação pontual de enciclopedistas e dicionaristas (dentre estes, os já citados Dom Augustin Calmet e Voltaire), seja coerente, posto que é esta bagagem setecentista o elemento motivador dos “fundadores do mito moderno” do vampiro, como irá apontar Claude Lecouteux (2005, p. 19).

Ainda que obras como *Juliette* (1791) e *Justine* (1796), do Marquês de Sade, apresentem personagens ligadas a uma atitude vampírica, ligadas, sobretudo, ao grotesco e ao erótico, foram os românticos alemães que revitalizaram a figura do vampiro e o convidaram a entrar definitivamente na literatura, de forma mais significativa. A personagem, neste início de experimentação poética, era moldada por um vampirismo muito alegórico, e inspirada, sobretudo nos antigos modelos alemães⁹. Ou seja, já no final do século XVIII, os ecos permanentes de um Romantismo em estado de latência e irrupção, a luta do indivíduo perante um positivismo materialista e a revolução industrial, a nostalgia por um passado perdido, que proclama a primazia do indivíduo e de seus sentimentos, em detrimento da sociedade, não deixam de se constituir as marcas fundantes dos primeiros ensaios deste vampiro moderno.

Entre os alemães, o “primogênito” poético, considerado por muitos pesquisadores como o “primeiro registro escrito de uma criação propriamente literária a partir do tema do vampiro” (CARVALHO, 2010, p. 43), foi publicado em 1748, na revista *Der Naturforscher*, apresentado com o título *Der Vampir*, de Heinrich August Ossenfelder (1725-1801). Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008, p. 22) mencionam que Ossenfelder preparou o caminho para os textos que apresentariam o vampiro como “o outro”¹⁰, ou seja, como a personificação das religiões não cristãs. De curta extensão, vale a pena revisitar o texto setecentista:

⁹ Claude Lecouteux (2005) relaciona uma série de teólogos, tratadistas e enciclopedistas, responsáveis por uma série de obras que, escritas e divulgadas, nas décadas finais do século XVII e iniciais do século XVIII, teriam deixado um lastro de influências para os escritores subsequentes. Dentre os abordados, encontram-se Philippe Rohr (1641-1702), Johann Cristoph Harenberg (1696-1774), Michael Ranft (1700-1774) e Marquês Boyer d’Argens (1703-1771).

¹⁰ O termo “o Outro” retrata muito bem o posicionamento do vampiro dentro da literatura entre os séculos XVIII até meados do século XIX. Ou seja, os contos e romances, eram narrados do ponto de vista de um narrador ou personagem narrador que descreve o vampiro, este sempre como uma criatura a rondar o narrador. O “Outro” aparecerá nesse período como o Inimigo a ser combatido. Em meados do século XIX, o vampiro passará a ter a possibilidade de ter o foco narrativo, centrando em si todas as questões

Crê a moça minha amada,
 Firme, austera e fielmente,
 Nas lições ofertadas
 Da mãe sempre devota;
 Como a gente do Tisza
 Crê em letais vampiros
 Fielmente, feito heiduques,
 Cristininha, ora, espera,
 Pois me amar tu não queres;
 De ti quero eu vingar-me,
 E de um Tokayer, hoje,
 Beber a um vampiro.
 E, ao dormires suave,
 Te sorver à formosa
 Face a púrpura fresca.
 Tu te assombrarás logo,
 Quando for eu beijar-te;
 Então, quando tremeres
 E mortíça em meus braços
 Decaíres qual defunta,
 Quererei perguntar-te:
 Mi'as lições são melhores
 Que as da boa mãe tua? (OSSENFELDER in CARVALHO, 2010, p. 45)

Curiosamente, o poema é narrado pelo próprio vampiro que descreve Christiane (“moça *minha* amada, / *Firme, austera e fielmente*”; grifos meus), a jovem filha cristã que segue os preceitos religiosos da mãe. O vampiro invade o quarto dela à noite, levando os “prazeres” que vai lhe proporcionar. No contexto da segunda metade do século XVIII, esta alteridade vampírica não deixou de sinalizar uma ruptura dentro dos desenhos já propagados da criatura, deixando, segundo Argel e Moura Neto, uma marca fundamental: “Ossensfelder trouxe para a ficção o vampiro descrito pela tradição folclórica centro-europeia, acrescentando-lhe um aspecto sensual que o transformou numa ameaça aos valores cristãos”. (2008, p. 22). Alguns pontos nos interessam deste levantamento feito pelos pesquisadores, a saber, a recuperação do vampiro folclórico e as novas atribuições dadas à sua imagem, antes uma criatura grotesca e sexualmente patética, muito diferente da posterior construção romântica. Neste processo, o vampiro passa a ganhar um ar sedutor, a ponto de causar sensações ambíguas e contraditórias (“Cristininha, ora, espera, / Pois me amar tu não queres”). De um lado, o protagonista desperta o desejo, sugerido pelo vocativo no diminutivo, sugerindo inclusive uma aproximação íntima com a vítima, porém, de outra, causa a repulsa, em virtude dos

subjetivas, psicanalíticas e sentimentais. Não será mais o “Outro”, mas o foco a partir do qual observaremos a vida/morte.

valores morais e cristãos, que regiam os comportamentos da época e a impediam de amar o seu sedutor.

Pode-se pensar, já neste texto de Ossenfelder, em toda a simbologia da penetração dos caninos na jugular, do beijo quente regado de sangue nos pescoços das vítimas (“Quando for eu beijar-te / Qual vampiro a beijar-te”), além dos olhares incisivos e cortantes, com elementos nitidamente carregados de uma conotação sensual e sexual. Personificado na máscara de um vampiro, o protagonista lança um olhar crítico e irônico aos comportamentos da época, posto que conclui o seu rito de sedução com uma pergunta que ecoa no final do poema e fica sem resposta, numa espécie de repercussão do gesto irreverente e rasurante sobre o *modus vivendi* das donzelas setecentistas: “Então, quando tremeres / E mortiça em meus braços / Decaíres qual defunta, / Quererei perguntar-te: / Mi’as lições são melhores / Que as da boa mãe tua?” (Ibidem).

Para além destes aspectos essencialmente físicos, um outro surge para, com ele, compor o caráter contraditório e ambíguo da imagem do vampiro, posto que se inicia a longa batalha entre os desejos e os pensamentos ligados a uma prática da fisicalidade e a manutenção de um comportamento moral e religioso ilibado e com uma sintonia constante com a cristandade ocidental. Tal combate ainda permanecerá como a marca singular desta personagem, gerando ora um comportamento irônico, por parte do sujeito vampírico, como podemos observar na última pergunta lançada pelo algoz no poema de Ossenfelder, ora um niilismo profundo e uma sensação de dúvida por parte de suas vítimas, exatamente em causa desta luta constante ente o bem e o mal. Para Claude Lecouteux (2005), será este conflito a marca registrada das obras dos escritores, considerados por ele, conforme veremos em seguida, como os “fundadores do mito moderno” (2005, p. 19) do vampiro: John Polidori (1795-1821), J. Sheridan Le Fanu (1814-1873) e Bram Stoker (1847-1912).

Outro poema a ser mencionado como portador de uma real importância para o início da literatura vampiresca é a obra de Johann Wolfgang von Goethe, “A noiva de Corinto” (1798)¹¹, publicada já no crepúsculo do século XVIII, um dos primeiros poemas sobre a temática. Baseado em duas narrativas, uma do folclore grego, escrita por Flégon de Tralis, e outra do sofista Filóstrato, o poema goethiano estabelece um

¹¹ In: CARVALHO, Bernardo Berlendis de. *Antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2010, p. 65-79. Trata-se de um longo poema, composto por 28 estrofes de 7 versos. Em razão desta extensão, optamos por não citá-lo na íntegra, mas, apenas, tecer as reflexões em torno de sua leitura.

diálogo com a cultura grega, sem deixar de lado os embates entre o desejo da carne e a manutenção do comportamento religioso. Segundo Angel e Moura Neto, Goethe valeu-se da narrativa de

Filóstrato, na qual a noiva é desmascarada como uma empusa ou lâmia (que são amorosas e desejam as delícias do amor, mas sobretudo, a carne dos seres humanos, que seduzem, proporcionando-lhes prazeres amorosos), adicionando, assim como Ossenfelder, a temática do conflito religioso (2008, p. 23).

O vampirismo neste poema configura-se à ação de uma morta ao sair de seu túmulo para seduzir jovens e, assim, consumir seu desejo *post mortem*: aspirar o sangue de corações jovens e apaixonados. Goethe sugere que a personagem, ao ser convertida ao Cristianismo por sua mãe, fora obrigada a renunciar ao seu noivado, recaindo sobre ela uma morte prematura. Sua morte, assim, é atribuída à sua mãe, gerando uma condição amaldiçoada, de suprir a dor de um amor não consumado com o sangue de corações apaixonados, que nem mesmo os cantos dos padres foram capazes de desfazer a maldição. Daí o deslocamento do noivo à Grécia para reclamar a mão de sua noiva que, até o momento, desconhece o seu paradeiro e não sabe que está morta.

O encontro entre os dois jovens dá-se na casa da noiva, mas o ato de consumação amorosa só ocorre após a meia-noite, momento crucial para a personagem vampírica assumir a sua “nova vitalidade” (MELTON, 1995, p. 617). Somente pela manhã, quando a mãe da noiva acorda com os sons vindos do quarto, ela percebe que a jovem donzela é, na verdade, sua filha, que voltou dos mortos para reclamar a sua paixão abortada pelo zelo excessivo da mãe. Por fim, atendendo ao pedido da filha, a mãe leva os corpos da filha e do noivo para que ambos sejam cremados juntos em uma pira funerária, realizando um duplo ritual: de um lado, a eliminação pelo fogo atende o cerimonial cristão, posto que elimina definitivamente um pretense mal; de outro, o pagão, porque os espíritos dos jovens, pelo poder das chamas, são transportados para junto dos deuses antigos.

Se na Alemanha, Ossenfelder e Goethe apontam a figura vampírica dentro dos moldes estéticos da escola romântica, na Inglaterra, Samuel Taylor Coleridge é considerado o introdutor do vampiro na poesia britânica, com seu poema inacabado “Christabel”¹², escrito entre os anos de 1797 e 1801¹³. Nada distante da temática

¹² In CARVALHO, Bernardo Berlendis de. *Antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2010, p. 81-101.

proposta por Goethe, Coleridge desenvolve uma donzela chamada Christabel, que, em uma de suas caminhadas pelo bosque, se encontra com a bela e misteriosa Lady Geraldine¹⁴, que lhe pede ajuda, alegando estar sendo caçada por bandidos. Christabel convida-a, então, para o castelo de seu pai, e, curiosamente, para dividir o próprio leito. Assim, Lady Geraldine fica na condição de hóspede, introduzida no interior da família da “moça indefesa”, por uma relação de aproximação íntima, muito semelhante, inclusive, à estabelecida pela questão de “parasita e hospedeiro”. Em sequência, coisas estranhas começam a ocorrer na vida de Christabel, e, aos poucos, a hóspede começa a mostrar seu poder maléfico, que enfeitiça a heroína.

Interessante observar que este poema contém elementos que reaparecerão décadas seguintes, em *Carmilla*, um dos mais famosos contos de vampiros, tais como a alusão direta ao amor lésbico, ligado a um poder obscuro, que fascina e enfeitiça a heroína, e a retirada de um caminho de retidão e manutenção dos valores morais cristãos. A par deste conflito estabelecido na efabulação das duas personagens, é preciso destacar o caráter de mistério e de inexplicabilidade que acabaram marcando um dos gêneros do Oitocentos. Ainda segundo Argel e Moura Neto, o vocábulo “vampiro” sequer foi usado, aliás “aparentemente, nem o próprio Coleridge tinha uma ideia clara a respeito de seu personagem, e foi incapaz de concluir o poema. Ainda assim, ou talvez por isso, a obra tem um clima misterioso e fantástico que tornou uma das favoritas do século XIX” (2008, p. 24).

Depreende-se, portanto, que os poetas alemães, bem como os franceses e os ingleses, exploravam a temática vampiresca, mas ainda sem um referencial com maiores delimitações a respeito da imagem do vampiro, introjetada no cânone literário somente no final do século XIX, com o texto de Bram Stoker. Por esta razão, os escritores românticos, alemães e ingleses, voltavam-se, muitas vezes, para certos modelos da Antiguidade e, em geral, ambientavam suas obras em lugares longínquos e épocas remotas, buscando inspiração em escritos da Grécia e da Roma antigas, na tentativa de estabelecer referências em culturas distantes e com um passado permeado de histórias míticas. Outras manifestações emergentes, neste início da literatura vampiresca, foram as releituras das baladas medievais, propiciadas por autores como Southey, Merivale, Stagg e Byron, que “procuravam atestar, por meio de notas de rodapé, prefácios e

¹³ O poema só foi publicado em 1816, mas, antes disso, circulou em manuscrito (MIALL, 2000).

¹⁴ Conforme veremos mais adiante, claramente a ideia deste poema influencia a produção em prosa de Le Fanu, *Carmilla* (1872).

apêndices, toda a pesquisa que haviam feito entre os autores do século XVIII, para criarem seus poemas” (ARGEL & MOURA NETO, 2008, p. 25).

Ora, de Goethe a Byron, percebe-se um processo de buscas por referências que ajudem a articulação da criação da temática vampiresca, daí a possibilidade de falar em uma mescla cultural, envolvendo universos distintos, mas de igual importância para a consolidação da imagem, tais como o folclore campônio do leste europeu, as criaturas míticas das crenças grega e romana antigas, além das dúvidas e receios provocados pelo crescente processo da industrialização e urbanização das grandes cidades da Europa Ocidental. Todo esse engendramento resultou na constituição da figura do vampiro moderno.

Ao abordarmos a origem do vampiro literário, não podemos deixar de expor a interessante observação de Bruno de Carvalho, que atenta para o fato de que a “temática vampiresca passa ao largo do movimento do romance gótico¹⁵ em sua ‘idade de ouro’: referimo-nos à sua primeira geração, que se situa grosseiramente entre as décadas de 1760 e 1790” (2010, p. 19). Ou seja, antes de o vampiro adentrar na literatura em prosa, o caminho já havia sido preparado pelo movimento literário da *Gothic novel*¹⁶, iniciado por Horace Walpole com *Château d’Otrante* (*Castelo de Otrante*), de 1764, que repôs em evidência os elementos típicos da paisagem ficcional nas histórias de vampiros, tais como: velhos castelos deteriorados, capelas em ruínas, cemitérios abandonados, lugares remotos, distantes da “grande civilização” ocidental. Segundo Maria Leonor Machado de Sousa, em seu incontornável estudo *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*, estes cenários são propícios para os escritores deste gênero conseguirem alcançar “os efeitos de mistério, terror e sobrenatural que caracterizam a escola e dos quais se serviam para ilustrar o que julgavam ser a feição mais característica e única verdadeiramente digna dos tempos góticos – a superstição” (SOUSA, 1978, p. 35).

Inserido nesta intencionalidade estética de criação do gótico, o sucesso do texto de Horace Walpole inspirou outros escritores a explorar o “mundo gótico”, tais como

¹⁵ O movimento Gótico é amplamente complexo. É uma corrente de pensamento e estilística que poderia, por si só, ou adjuntamente com a corrente crítica do Fantástico, analisar os contos vampirescos. Porém, não escolhemos este rumo para as análises de nosso material literário. Faremos, apenas, uma retomada contextualizadora sobre o surgimento do vampiro para a literatura, que indiscutivelmente passou por este movimento.

¹⁶ A literatura gótica investe nas explorações do eu interior com toda sua emotividade e racionalidade e aspectos intuitivos. Assim, emergiu como uma forma específica dentro do cenário romântico, sem deixar de confrontar o lado mais negro e obscuro do ser. Mais detalhes, consultar J. Gordon Melton, (2008, p. 197-198) e Wilhelm Worringer (1992, p. 37-39).

William Thomas Beckford e Anne Radcliffe, com sua obra *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789). Em quase todas as obras de escritores com esta inclinação gótica, a figura do vampiro não deixou de propor uma espécie de reanimação dos ideais do movimento romântico, sobretudo, quando a sua atuação atingia diretamente as virtudes dos protagonistas, deixando em evidência uma intenção moralizadora, como bem esclarece Maria Leonor Machado de Sousa: “a escola gótica procurava excitar o terror – pelo manobrar do misterioso e do sobrenatural e pela alimentação constante da expectativa (suspense) – e compaixão – pelas desgraças da heroína, um modelo de virtude e abnegação” (SOUSA, 1978, p. 36).

Igualmente, Célia Magalhães contextualiza o momento histórico do movimento gótico, ao mencionar que “o surgimento da literatura gótica também se desenvolveu paralelamente ao Iluminismo, à Revolução Francesa, ao Romantismo e à Revolução industrial” (2003, p. 29). Ou seja, sucedâneo das tentativas discursivas pragmatizadoras do Século das Luzes, a ficção gótica invadiu e ganhou sua consolidação ao longo do Oitocentos. David Punter (1980), no seu clássico ensaio *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, descreve o movimento gótico como uma forma literária complexa que emerge como reação aos eventos históricos do período, mais precisamente, a expansão da industrialização e da urbanização desenfreadas, localizando-se às margens da cultura burguesa, porém, mantendo uma relação dialógica com ela. O movimento literário gótico pode ser compreendido, portanto, entre os séculos XVIII e XIX, como uma literatura “marginal”, ou seja, não pertencente às manifestações mais consagradas das Belas Letras, ou, como afirma Célia Magalhães, o gótico constitui-se “uma forma literária de oposição às unidades clássicas da ficção realista – tempo, espaço e personagens unificada” (MAGALHÃES, 2003, p. 29).

Seja no extenso estudo de Maria Leonor Machado de Sousa (1978) sobre o gênero em Portugal, seja no ensaio de David Punter (1980) sobre as manifestações góticas na literatura inglesa, ou, ainda, as reflexões de Célia Magalhães (2003) a partir de alguns títulos da literatura brasileira, o gótico aparece intrinsecamente ligado à noção de bárbaro, que aflora sob as formas de medo do passado, da aristocracia ou da degeneração racial. Assim, o “monstro”, ou a monstruosidade, emerge como uma “ferramenta”, uma estratégia de construção literária, para tratar de tabus, como por exemplo, os embutidos nas questões de relações entre sexos, ou das relações homoeróticas, que já para a sociedade vitoriana do século XVIII, configuravam um

tema interdito, quase sempre representando pela figura de uma alteridade monstruosa e abjeta, recaindo, na maioria das vezes, na figura do próprio vampiro.

Neste sentido, Célia Magalhães aponta que

[...] o monstro é uma “maquina textual” que representa a produção e o consumo do texto; o vampiro é um arquiconsumidor que se alimenta de sangue das mulheres burguesas para transforma-las também em vampiros. Tal como o parasita, o vampiro invade a intimidade da casa, faz dela ou do próprio hospedeiro sua própria casa e altera inevitavelmente a privacidade doméstica. Provavelmente emergindo de fantasias imperialistas ou colonialistas próprias do século, o racismo inerente ao gótico concentra, apesar disso, sua força de imaginação no perigo interno que o monstro ou o parasita representa. O poder de invasão e de contaminação do vampiro, portanto, leva a um estado de indistinção ou instabilidade, a uma região intersticial entre o mesmo e o outro. (2003, p. 33)

Em outras palavras, o vampiro, como construção textual situada no período do entre séculos XVIII e XIX, pode ser representado como uma estratégia narrativa que caracteriza os medos e incertezas de uma época. No caso da sociedade vitoriana inglesa, estes apareciam nas incertezas dos novos tempos, no crescimento dos centros urbanos, na constante migração de estrangeiros, muitos tidos como “selvagens” e oriundos de lugares remotos, observados, quase sempre, como uma ameaça aos valores sociais. Não será incoerente, portanto, afirmar que a figura vampiresca representa o marginal, o obscuro, o anticristo ou, ainda, o estrangeiro invasor, por isso, não é estranho encontrar figuras como as vampiras lésbicas e vampiros enquanto seres representativos daqueles que foram excomungados pela Igreja Católica, em virtude de suas relações homossexuais. Daí, as ligações da personagem vampiresca com o mal, articulado contra os princípios de Cristo.

Seja na figura do invasor, do estrangeiro ou do viajante, a representação se faz pelo fato de o vampiro ser uma criatura, que, necessariamente, depende de uma relação próxima com o corpo social invadido, de modo que o processo de vampirização ocorre pela relação com o outro, a partir de um sistema alternativo de sustentação pelo contato com os indivíduos da comunidade “invadida”, numa relação de absoluta alteridade. O vampiro (parasita) acaba sendo a fonte de perturbação social, pelo fato de por em risco os valores culturais dessa sociedade local, e, por “sugar” a identidade dos lugares parasitados, para assim transmuta-la em algo próprio da sua alteridade, da conjunção e da troca cultural.

Devido a sua capacidade alegórica, ou de geração de significados múltiplos, o vampiro predomina, em relação aos demais monstros na narrativa gótica, e constitui-se como a própria “tecnologia narrativa” (MAGALHÃES, 2003, p. 56). Daí, a ideia de Célia Magalhães em perceber nestes vampiros do século XIX, do cânone ocidental, sobretudo os retirados de páginas da literatura inglesa, como seres que “reforça[m] os valores logocêntricos positivos, fios condutores da coerência nacional” (2003, p. 36). E, ainda que o centro das nossas atenções ainda não esteja direcionado para o *corpus* de estudo, vale a pena já adiantar que, em um contexto cultural pós-colonial, como é o caso do angolano, os vampiros de José Eduardo Agualusa e Ana Paula Tavares hibridizam valores ocidentais e a tradição africana local ancestral, em uma imagem nacional multicultural e globalizada, configurando-se como personagens de valores e significados muito distintos daqueles em que a criatura vampírica nasceu.

No seu ensaio *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*, Célia Magalhães (2003) menciona o pesquisador Ken Gelder – autor do clássico estudo *Reading the Vampire* (1994) –, ao observar que os vampiros são monstros altamente flexíveis, que respondem tanto às questões que estão além da cultura quanto àquelas da própria cultura. E chega a conclusão de que eles “são imagens de nós mesmos e se alimentam da época e da cultura em que vivemos” (2003, p. 39). Ou seja, ao ser recriado em novos tempos e espaços culturais, o vampiro aparenta se regenerar para a literatura, pelo “fato de que provém do inconsciente coletivo de cada cultura e época; também assinala a sua capacidade de ressurgimento triunfante após cada morte aparentemente definitiva” (2003, p. 39).

Ao refletirmos sobre essa capacidade adaptativa da personagem, é preciso esclarecer que o vampiro foi parte integrante, pontual e decisiva do movimento gótico, e sua consolidação para a literatura europeia ocidental, deu-se dentro desse cenário. Porém, a proporção literária que conquistou e a propagação para as outras artes, como o teatro e, mais tarde, o cinema, por exemplo, leva-nos a pensar que o vampiro conquistou sua independência e autonomia em relação ao gótico, separou-se das demais criaturas monstruosas e conseguiu sedimentar seu próprio estilo literário, denominado *literatura vampiresca*, estabelecendo, assim, um cânone próprio (BERESFORD, 2008; MELTON, 1995). Entretanto, não se pode negar a importância e a influência da *Gothic Novel* para a efetivação desta literatura, e na transição da poesia para a criação do vampiro narrativo.

Bruno de Carvalho e, antes dele, outros pesquisadores da literatura vampiresca (LECOUTEUX, 2005; MELTON, 1995) destacam a construção narrativa do vampiro em língua inglesa, como o ponto “gênese” deste gênero literário, ao frisar que será “um pináculo do Romantismo inglês a encarnar o papel de inventor do vampiro *narrativo*, Lord Byron” (CARVALHO, 2010, p. 19). Entretanto, há uma distorção de informações sobre a autoria do texto seminal, no século XIX, cuja primeira atribuição recaía erroneamente sobre Byron, quando, na verdade, a autoria do célebre poema *The Vampyre*, de 1819, seria de outro escritor inglês. Sobre esta controvérsia, Bruno Carvalho esclarece que

[...] é publicado numa revista inglesa o conto “The Vampyre”, atribuído (falsamente) ao célebre poeta – o conto havia sido, sim sugerido a partir de um núcleo narrativo de sua autoria, mas seu desenvolvimento era produto de um médico e amigo que o acompanhara à *villa* à beira do lago de Genebra, John William Polidori (2010, p. 19).

Apesar de haver algumas interrogações em relação à estreia do vampiro na ficção em prosa oitocentista – há estudiosos que apontam, por exemplo, o romance *Der Vampyr*, do alemão Theodor Arnold, como a obra inaugural, porém, seu texto causou pouca repercussão no cenário literário e caiu no esquecimento –, fato é que o conto de Polidori causou forte impacto e logo virou uma sensação pela Europa. Poderíamos pensar que o efeito popular do conto tenha sido causado pelo nome de Lord Byron, que, no ano de publicação, já tinha sua fama estabelecida e uma imagem social criada, pois, como aponta Martha Argel e Humberto Moura Neto, o protagonista vampiro “criou uma imagem que acabou dando origem ao herói byroniano, o rebelde que permanece que permanece à margem da sociedade, melancólico e sedutor, romântico, misterioso e trágico, o qual viria a ser o protótipo de herói ficcional, de sua época até nossos dias” (2008, p. 26).

Seguramente, a imagem de Lord Byron acabou influenciando diretamente John Polidori ao construir a imagem de seu vampiro em prosa, bem como o fragmento inacabado do poema do autor de *Don Juan*, que carrega a temática do vampiro, intitulado *The Giaour*, de 1813, onde mostrava conhecer bem a ideia dos *vrykolakas*, os vampiros gregos, imagem que acabou culminando na inspiração de Polidori.

É muito comum estabelecer a relação da figura do protagonista de *Drácula*, de Bram Stoker, às origens espaciais da Transilvânia. Também para Lord Byron e John Polidori, as fontes de suas criaturas estão ligadas ao espaço da Grécia. Célia Magalhães

menciona tal relação intertextual, ao destacar algumas características do poema de Byron, presentes na elaboração do conto de Polidori

O Giaour do poema pode ser interpretado em vários níveis: num primeiro nível, é o “cidadão do mundo”, o viajante inteiramente consciente, que tira o máximo de cada nação que visita em favor da sua experiência de vida; num outro nível, romântico, ele se envolve com uma identidade perdida e irrealizável na Grécia e, finalmente, ele representa a extensão em que os valores da nação se perderam, com as misturas de raças e a perda da herança clássica. Enfim, o Giaour é vampiro na medida em que é impossível atingir uma identidade nacional (2003, p. 36).

Em Byron, portanto, podemos notar uma preocupação em relação à recuperação dos valores da Grécia antiga, que, sugestivamente, e velados sob a figura do vampiro, se perderam ao sofrer uma vampirização causada pelos “viajantes do mundo”, que “sugavam” esses valores, e, como todo sujeito vampírico, contaminavam “o sangue” dos valores culturais gregos. A personagem byroniana, assim como a de Polidori, pesquisa nas ruínas gregas vestígios de uma identidade cultural perdida, soterrada pela hibridação cultural, estabelecida pelo contágio dos “cidadãos do mundo”. Podemos pensar, nesta perspectiva, em uma representação do medo da sociedade vitoriana inglesa, ao receber imigrantes das mais variadas partes, em sua cultura local, e, sofrer o mesmo efeito hibridizador que a cultura grega passou, instando-se como vampirizada e relegada à ruína.

Tal é, por exemplo, a ótica do processo de vampirização construída sob a imagem de Lord Ruthven, protagonista vampiro criado por Polidori, capaz de arruinar sua vítima. A roupagem agregada à imagem do vampiro de Polidori contribuiu para o processo evolutivo do vampiro na literatura, posto que, em seu conto, o autor reuniu

Elementos isolados do vampiro em um texto literário coerente, afastando-se do repugnante vampiro do folclore para criar um monstro na forma de uma aristocrata sedutor, perverso e contemporâneo. Desse modo, ele transformou o espectro que só aparecia à noite para sugar o sangue dos vivos num ser complexo e crível, que convivia em sociedade e viajava a seu bel-prazer, escolhendo vítimas em vários países. (ARGEL & MOURA NETO, 2008, p. 27)

Se, no século XVIII, os vampiros eram apenas cadáveres de camponeses, sem identidade ou importância nos círculos da alta classe social, agora, Ruthven é um aristocrata londrino, muito à imagem do próprio Lord Byron. Com a personagem de

Lord Ruthven, homem cínico e debochado, porém, um aristocrata dominador e sedutor, a figura do vampiro configura-se e adapta-se, assim, ao contexto da crescente sociedade inglesa. A personagem vampiresca passa a ter um prazer cruel em magoar aqueles que o rodeiam, personificando o anti-herói romântico e, em troca das vidas das mulheres que o amam, consegue prolongar *ad infinitum* a sua vida terrena. Destarte, o foco mudou daquele herói passivo e socialmente apagado para um vilão, oriundo de uma camada social mais alta, responsável por desencadear as maiores ações.

Em seu texto, Polidori valeu-se do recurso narrativo do viajante inglês – aliás, temática reutilizada por Bram Stoker, em *Drácula* –, que abandona a segurança das Ilhas Britânicas para se aventurar por países exóticos, onde as superstições são permanentes no imaginário coletivo. Atenta à questão do viajante, Célia Magalhães chama a atenção ao mencionar que

Polidori presumivelmente escreve seu romance como Byron o teria escrito, caso tivesse terminado o fragmento. Seu vampiro, Lord Ruthven, também é companhia do narrador Aubrey em viagem para a Grécia, só que uma Grécia diferente daquela de Byron, fonte, antiguidade. Em Polidori, *a Grécia é a nação do povo usado e consumido pelos “cidadãos do mundo”*, como o próprio Byron (MAGALHÃES, 2003, p. 37; grifos meus).

Esse vampiro caracterizado por Polidori possui suas origens fundamentadas nas superstições e histórias folclóricas, a partir de novas interpretações do elenco popular do leste europeu, somado à viagem de Aubrey, que o leva para a fonte dessas ruínas históricas, do povo grego. Seguramente, pode-se dimensionar a obra de Polidori como parte relevante do cânone vampírico, a ponto de se poder equacionar, ao pensar na importância de sua criatura, que Lord Ruthven foi para o século XIX, o que Drácula representou, posteriormente, em toda uma produção artística no século XX. O sucesso e a popularização do vampiro antes de Drácula possuem ressonâncias no século XIX. E, se a personagem foi capaz de transcender a ficção narrativa para os palcos de teatros por toda Europa, não se pode negar a importância de Bram Stoker, nem a herança deixada por Polidori (MONTCLAIR, s.d.)¹⁷.

Bruno de Carvalho (2010, p. 20) menciona que a publicação de “The Vampyre” dá início a uma popularização do vampiro literário, porém, a grande massificação da

¹⁷ A temática do vampiro na representação teatral, bem como as heranças deixadas por Stoker e Polidori, pode ser encontrada no ensaio de Florent Montclair, *Le Vampire Dans La Litterature et au Theatre: Du Mythe oriental au Motif Romantique* (s.d.).

imagem da criatura só foi catapultada a partir de sua adaptação para o teatro (em *Le vampire*, de 1820, escrita em colaboração com Carmouche e Jouffroy d'Abans), com uma peça que faz eclodir um processo irreversível de popularização da figura do vampiro

O palco torna-se um domínio privilegiado para o vampiro. Sucedendo-se muitas peças pelas décadas seguintes. O vampiro toma por assalto o gosto popular, ganha o público. Esse é um fenômeno de suma importância para seu desenvolvimento posterior; lança as bases, entre outras, da futura exploração cinematográfica. (2010, p. 20)

Com a dinamização e a popularização da personagem vampiresca pela produção teatral oitocentista, outros escritores acabaram se apropriando da temática, percebendo nela uma fonte inesgotável de amplitude criadora. Entre os nomes mais reconhecidos dos meios literários, encontram-se Novalis, Mérimée, Gautier, Dumas, Hoffmann, Tolstói e Gógol. A partir daí, o vampiro fez parte de toda uma produção cultural já no século XIX, principalmente na Inglaterra, sob a forma de *penny bloods*, folhetins seriados, publicados semanalmente e vendidos a preços insignificantes (MELTON, 1995). Nessas histórias de rápido consumo, as ações eram permeadas de violência e terror sanguinolento. Surgidas desde a década de 1830, a princípio, tinham como público alvo a classe trabalhadora, em franca expansão na época pós-revolução industrial.

Somente depois deste período de ebulição popular do vampiro, mais precisamente na década de 1870, o mito do vampiro foi significativamente influenciado pela forma negativa como a sociedade reagia às mudanças de comportamento da mulher, cada vez mais independente, com opiniões e atitudes menos submissas a um código patriarcal (ARGEL & MOURA NETO, 2008). Em 1872, surgiu um dos contos mais conhecidos da literatura vampírica, tendo estabelecido inúmeras referências intertextuais para as obras futuras do gênero, inclusive para o próprio Bram Stoker. Trata-se de *Carmilla*, conto de Sheridan Le Fanu.

Uma das principais características vampíricas da personagem Carmilla é o ato de introjetar-se na privacidade familiar, estabelecendo uma relação de intimidade/cumplicidade com os seus membros. Carmilla é uma hóspede, convidada a fazer parte da rotina familiar e do círculo social de sua vítima, em um constante processo de aproximação. O conto é narrado por Laura, a vítima de Carmilla, e a “heroína indefesa” da trama. A estrutura do conto é ambientada em uma atmosfera sombria, que remete aos antigos cenários das *gothic novels*, bem como aos lugares

distantes dos grandes centros urbanos europeus. Célia Magalhães indica algumas características que referendam as personagens do conto em diferentes papéis de trânsito, como Carmilla, numa situação de viajante do Leste europeu, e Laura, personagem transitiva, cuja identidade não aparece ligada a uma única nação ou raça, posto que ela é constituída a partir de uma família miscigenada.

De acordo com a pesquisadora brasileira, Carmilla carrega em si a ruptura dos valores familiares, religiosos e morais, instaurando outros que promovem uma rasura dos modelos das sociedades ditas “civilizadas”. A *monstruosidade* presente na figura da vampira constitui, assim, uma estratégia narrativa para alegorizar a violência contra o contexto social da personagem. Compreende-se, portanto, porque

A oposição entre as duas moças faz-se evidente: Laura, moça burguesa de identidade mista, e Carmilla, nobre de herança familiar milenária. Sonhos e acontecimentos estranhos passam a fazer parte da vida de Laura, que vai definhando aos poucos, até a figura paterna tomar de novo as rédeas da situação (2003, p. 38).

Toda problemática, como é sugerida por Le Fanu, começa no momento em que o pai de Laura fraqueja e tem sua autoridade suspensa por um período de tempo, e introduz uma estranha desconhecida no íntimo de seu lar. Carmilla possui uma beleza rara, suave e, ao mesmo tempo, insidiosa. Curiosamente, a vampira tem uma predileção em atacar mulheres, logo, ao se aproximar da vítima, ela exerce um poder sobrenatural, descrito como diabólico, que seduz a sua escolhida com uma atração fatal. Em algumas passagens do conto, há uma atenuada erotização na relação de intimidade entre as duas mulheres, tornando-se uma marca de explícito afloramento homossexual. Assim, estas passagens sutis no lugar de ocultar, acabam realçando a figura de Carmilla como uma espécie de “demônio” lésbico em constante estado de tentação ao pecado a uma alma pura e inocente.

De acordo com Ludmila Rode de Campos, em sua pesquisa intitulada “Carmilla e Sabella: em busca de uma identidade feminina em Joseph S. Le Fanu e Tanith Lee” (2008), Le Fanu detinha um gosto por personagens sobrenaturais, tais como fantasmas e vampiros, ou ainda, imagens góticas envoltas por temas diabólicos, que permitia o autor tratar de assuntos diversos e que, em suma, faziam oposição às crenças e regras morais do período vitoriano (CAMPOS, 2008, p 64). Segundo ela,

A era vitoriana teve marcos importantes para a história social, pois é considerada o auge da revolução industrial inglesa e do império britânico. Naquele momento, a sociedade tomada pelo ideal burguês vivia à sombra da superficialidade, falsidade e preconceito cujo domínio permitia a poucos o controle econômico e aos homens, chefes de família, o total domínio social. O período vitoriano, dessa forma, permitiu certo cultivo à inocência e a sociedade passou a idealizar a inocência e, com isso, evitar situações e sentimentos desagradáveis pertencentes ao mundo real meta para a educação dos jovens, ainda mais no que concerne ao mundo feminino. (CAMPOS, 2008, p. 64-65)

A estrutura social da Inglaterra vitoriana vive sob uma concepção patriarcalista, possuindo, na figura do homem, o centro de dominação e controle familiar. Laura, ingênua e indefesa, configurava essa imagem de necessidade de proteção do homem da família. Carmilla, em sua *monstruosidade*, representa uma afronta a essa configuração social daí a possibilidade de entendê-la como uma ruptura comportamental feminina, pois desvirtua uma ordem social, configurando-se como a imagem de mulher forte, independente, autônoma, e desafiando os homens, posto que foge dos padrões comportamentais vitorianos. A mulher vampiro constitui, assim, a mulher intimidadora, aquela de quem não se pode fugir, ou resistir, em virtude do seu poder de afrontar os padrões de uma época e de permitir, a si mesmo, questionar sobre suas necessidades e desejos, mesmo que esses sejam velados na sombra do sobrenatural e da monstruosidade.

Tem razão, portanto, Martha Argel e Humberto Moura Neto, quando destacam a ambiguidade de concepções de leitura que o texto de *Le Fanu* abarca, porquanto,

Apesar de uma tendência moderna em ver uma certa apologia ao homoerotismo, na verdade o conto encaixa-se em um cenário mais amplo. Tanto a sexualidade agressiva feminina quanto a homossexualidade eram vistas pela sociedade vitoriana como uma degeneração dos códigos morais e sociais. Essa concepção foi associada por *Le Fanu* aos elementos da literatura vampírica, dando às preferências e aos hábitos de sua vampira uma conotação maléfica e indesejada, e inserindo a *femme fatale* num contexto moralizante. (2008, p. 41-42)

Le Fanu atribui ao conto um significado velado e moralizante, bem verdade, mas perceptível ao final do conto, quando o pai, Laura e seu amigo tomam conta da situação e combatem a vampira, percebida por eles como uma entidade maléfica, ligada à representação diabólica dentro do universo cristão. Como contribuição ao delineamento da imagem do vampiro moderno, o escritor utilizou muitas características do vampiro

do folclore da Europa oriental, sobretudo as que se referem à atribuição do contágio e da doença, visto que as personagens desconheciam as causas do definhamento das vítimas, apenas observavam marcas azuladas nos pescoços, causando perplexidade até aos médicos. No conto, a figura do médico da família, amigo particular do pai de Laura, surge como uma das primeiras vozes a mencionar a possibilidade de uma explicação sobrenatural para a causa da desconhecida doença.

Um dos traços característicos do vampiro pré-literário, presentes em *Carmilla*, é a destruição do ser amaldiçoado pela estaca no peito, seguido pelo urro de morte da criatura, e o ato da decapitação. Le Fanu, assim como Polidori, contribuiu significativamente para a popularização da literatura de vampiros, a partir do momento em que cria uma personagem feminina, vampira e com desejos nitidamente homoeróticos, fora dos padrões considerados como lugares-comuns pela sociedade da época, afinal, não estamos diante mais de um sujeito galanteador e sedutor, mas de uma mulher atraente e com um desejo incontido por outras. Ainda assim, não abandona os principais traços da típica literatura vampiresca, chegando, inclusive, a influenciar diretamente a formação daquela que é considerada a obra fundamental sobre vampiros, até os dias de hoje: o romance *Drácula*, de Bram Stoker.

Nas últimas duas décadas do século XIX, o vampiro, enquanto representação do deslocado, do inadaptado, do marginal, conforme apontamos anteriormente, refletia nuances em sua concepção artística, determinadas pelas mudanças sociais e tecnológicas, que se sucediam com crescente velocidade. Neste cenário finissecular oitocentista, a criatura noturna adapta-se a este tempo-espço, a ponto de guardar sobre si a condição de sintoma, fixando as manifestações da neurose e do mal-estar da alma, que acometiam a sociedade. Deste modo, a personagem parecia compreender o verdadeiro mal, inerente no interior de cada espírito humano. Segundo Martha Argel e Humberto Moura Neto, no vampiro

[...] finissecular, todos os traços parecem convergir para a ideia de degradação, como que fixando a imagem da própria decadência. O Romantismo havia criado o vampiro com base no herói byroniano. O fim de século tendeu a fazer dele **um ser híbrido**, ameaçado pela animalidade, como o Conde Drácula, com suas orelhas pontudas, pêlos na palma das mãos e caninos animais. Enquanto os textos românticos evitavam a transformação em animais, a partir de “Carmilla” houve uma ênfase na polimorfia. O vampirismo gerava um aviltamento da humanidade (2008, p. 44)

Destarte, o vampiro como agente alegórico, em estratégias de construção narrativa, pode ser considerado adaptável a qualquer contexto histórico, social, político e cultural. Em relação à imagem das personagens vampirescas, ele pode ser representado, como vimos nos textos anteriores, de formas variadas, sem prender-se a um arquétipo monolítico. Por isso, o hibridismo cultural, presente desde o início da formação do mito vampiresco, e, também muito presente no decorrer do desenvolvimento da literatura de vampiros, acabou por se tornar uma marca latente desta figura em trânsito não apenas por espaços, mas por tempos de passagem. Martha Argel e Humberto Moura Neto deixam claro o valor pluralista do vampiro, ao caracterizá-lo como uma “criatura adaptável por natureza (e esta é uma das chaves de seu sucesso), o vampiro muda conforme a hora e o lugar, ao sabor dos humores da sociedade, do autor e o leitor, a tal ponto que alguns especialistas chegam a dizer que não existe **o vampiro**, só **vampiros**” (2008, p. 50). Os aspectos que o definem e os contornos que o delimitam são tênues e propícios a gerar diferentes e múltiplas perspectivas em sua trajetória histórica. Daí que, ao lermos os estudos dos especialistas acerca do vampiro literário, é possível reconhecer aquelas “linhagens diferentes dentro da espécie vampiro” (2008, p. 50).

Já no fim do século XIX, o tema inspirou importantes escritores a buscar novas abordagens para aquela representação da “absorção” da força vital. Ou seja, era necessário reinventar um vampirismo energético que se distanciava do vampiro clássico, como se este já estivesse saturado. Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008), na esteira de outros pesquisadores, tais como José Aida e Márcia Maciel (1986) e J. Gordon Melton (2008), sinalizam para a metáfora da vampirização como um indício, para além da tradicional “sede de sangue”, da contemporização do vampiro como parte integrante de um processo criativo em constante articulação com as necessidades e abordagens de épocas distintas.

Deste modo, em meados da última década do século XIX, surge “A verdadeira história de um vampiro” (1894), do Conde Stenbock (1858-1895), uma paródia de *Carmilla*, que trouxe novamente uma relação homossexual sublinhada implicitamente entre um vampiro e um menino, sendo que o processo de vampirização dava-se por meio da música. Em outros casos, como em “Os mortos são insaciáveis” (1875), de Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), o processo vampirizador ocorria, primeiramente, pela absorção da energia sexual. Ou seja, as metáforas multiplicam-se e contribuem para as diversas formas de representação dos vampiros: imortais, mortos-

vivos ou, simplesmente, pessoas comuns, com alguns casos mais “extravagantes”. Nos anos que antecederam *Drácula*, variantes eram criadas pela imaginação artística dos seus autores. A habilidade de consumir sangue e outras fontes de “energias vitais” foi atribuída também a outros seres, como a surpreendente criatura de “O último vampiro” (1893), de Phil Robinson, e a planta de “A floração da estranha orquídea” (1895), de H. G. Wells. Outros casos que fogem do “senso comum”, nascidos no final do Oitocentos, apontam para os vampiros invisíveis, como o “vampiro psíquico”, que drena a energia alheia, como ocorre em “O parasita” (1894), de Arthur Conan Doyle. Também Júlio Verne, com a obra *O castelo de Cárpatos* (1892), despiu a temática vampiresca de qualquer conotação sobrenatural, com o cientista mal-intencionado, que se passava por vampiro.

Todo este clima de efervescência artística sobre as figuras vampíricas acabou por propiciar um ritmo de esgotamento sobre a sua imagem, a ponto de o próprio *fin-de-siècle* oitocentista, com suas múltiplas e variadas roupagens, oferecer artifícios que lhe davam alguma sobrevida. Entretanto, quase no crepúsculo finissecular, houve um “grande choque de ressuscitação” (ARGEL & MOURA NETO, 2008, p. 46) da personagem, com o surgimento da obra de Bram Stoker, *Drácula*, em 1897.

1.3. *Drácula*: a consolidação do vampiro literário e a sua herança

No decorrer do século XIX, muitos escritores apostaram na figura do vampiro e na sua força metafórica como estratégia de construção narrativa. Os anos que antecederam o lançamento do romance *Drácula*, de Bram Stoker, por exemplo, consolidaram o cânone vampiresco com obras que deram início à popularização da personagem na e pela literatura. A partir de diferentes contextos culturais, o arquétipo do vampiro foi sendo abordado e delineado por três grandes linhas imagéticas: “o vampiro folclórico, o nobre satânico e a mulher fatal” (ARGEL & MOURA NETO, 2008, p. 300).

Com base nos desenvolvimentos anteriores, releva-se, de início, os aspectos mais pontuais do vampiro literário, deixados pela obra seminal de Stoker, no fim-de-século XIX. Levando em conta os pressupostos de Célia Magalhães, “são várias as características acrescentadas ao vampiro na narrativa do romance (*Drácula*), que se devem à pesquisa feita por Stoker do folclore do Leste Europeu, além daquelas já

incorporadas na imaginação da época” (2003, p. 93). Porém, Stoker não se limitou às características do vampiro literário propostas anteriormente ao seu romance, posto que atribuiu novas roupagens à sua personagem, como, por exemplo, a impregnação da temática religiosa, já que os homens da igreja Católica, nesta narrativa finissecular, ganham um destaque ainda não obtido, como bem destaca Martha Argel e Humberto M. Neto

Até *Drácula*, a igreja tinha um papel acanhado na luta contra os vampiros. Relatos e tratados como os do Padre Augustin Calmet e Gerard van Switen não apresentavam formulas ou mecanismos religiosos de proteção contra vampiros. Os poetas precursores da ficção vampírica dispensavam a intervenção eclesiástica, da mesma forma que Polidori e Raupach. Os sacerdotes aparecem em “A família do Vurdalak”, em *Varney* e em “Carmilla” não desempenham nenhuma ação concreta contra os vampiros [...]. (ARGEL e NETO, 2008, p. 302)

Seguramente, pode-se afirmar que *Drácula* atrelou a figura do vampiro às questões religiosas, posto que a relação fica evidente na obra de Stoker, sublinhando a religião como uma arma contra o oculto, o vampirismo. Com isto, cria-se um embate de ideias, na reação do público, exatamente num período em que o pensamento lógico e racional, cientificista, voltava a estar no foco das atenções intelectuais. Como a ciência não conseguia explicar o fenômeno inexplicável do vampiro, as tentativas de explicação, então, eram dirigidas, agora, pelos princípios da Igreja.

Martha Argel e Humberto M. Neto (2008, p. 303) ainda sugerem que Stoker impregnou seu livro destes aspectos místicos e religiosos com o intuito de investir contra a degradação dos valores morais e religiosos, personificada, de certo modo, na figura do protagonista, e, por outro, de revestir suas cenas com demasiado teor erótico, afim de atrair, assim, com este choque de ênfases, a atenção dos seus leitores. Dada sua estreita ligação com o teatro (FINNÉ, 1999), alguns pesquisadores afirmam que essa composição possa ter sido inspirada na ópera *Fausto* (1859), de Charles Gounoud, assim como a questão do crucifixo como arma repelente de vampiros. Fato é que *Drácula* absorveu, realmente, a relação com a religião, no sentido de destacá-la como papel de inimiga do vampiro, na literatura.

O espírito *fin-de-siècle* reveste todo o romance, a ponto mesmo de se perceber que, de forma consciente ou não, Stoker introjetou na narrativa de seu romance “várias das posturas sociais e morais da sociedade da Inglaterra vitoriana” (ARGEL e NETO, 2008, p.303). No romance, Stoker consolidou a imortalidade da imagem do vampiro na literatura, porém, sem torná-la monolítica, já que o vampiro, em *Drácula*, representou

uma nova leitura acerca do mito, e posteriormente, se fez traduzir para outras artes e modos de arquitetar a imagética vampiresca.

As possibilidades de diferentes formas de representar o vampiro na literatura e a transitoriedade cultural, que esse personagem possui, advem de sua força tradutória, de sua potencial permeabilidade de contextos tão diversos. Ora, tal concepção acerca do vampiro é também apontada por Célia Magalhães em seu estudo, quando destaca que

A natureza do vampiro é fundamentalmente conservadora – ele sempre faz a mesma coisa; mas culturalmente, esta criatura pode ser altamente adaptável. Assim, pode-se fazer com que apele para ou gere estímulos fundamentais localizados de algum modo “além” da cultura (desejo, ansiedade, medo), enquanto, simultaneamente, pode representar uma série de significados e posições na cultura. (MAGALHÃES, 2003, p. 91).

Ainda, segundo a ensaísta brasileira, por meio da análise do vampiro nas mais variadas situações de etnia, do folclore, da literatura ou do cinema, consegue-se perceber sua forma adaptativa às diferentes formas de representação e de inserção em outras artes, além da Literatura, como o cinema, por exemplo. Deste modo, “[...] no processo de migração de uma cultura para outra, o vampiro pode ainda ser transformado, suplementado ou ‘parasitado’ por outro(s) monstro(s), de forma a representar os significados e posições da cultura determinada” (MAGALHÃES, 2003, p. 91). Neste ponto, a pesquisadora entende que Bram Stoker, ao refletir sobre o vampirismo e toda gama literária acerca da temática, conseguiu arquitetar sua personagem, com similaridades e diferenças em relação a seus antecessores literários.

Célia Magalhães (2003, p. 91) acentua que, já no final do século XIX, o vampiro, representado por *Drácula*, perde sua característica de intimidade, na relação com suas vítimas, e se transmuta em hipnotizador. De maneira tirana, isolado de sua presa humana, distante, o protagonista comporta-se de maneira diferente de seus antecessores, que afivelavam intimidades na relação com suas vítimas. Assim, o romance *Drácula* dá fim à amizade e a cumplicidade entre vampiros e vítimas, “e abre as portas para os predadores famintos de poder, comuns no século XX”.

Esta perspectiva parece-nos muito perspicaz, posto que, na reflexão de Célia Magalhães (2003), a figura do vampiro, representada em *Drácula*, abre caminhos outros de discussões acerca de sua representatividade social, elucidando determinadas questões, como a do racismo, por exemplo, sem se desprender das manifestações no gótico e no vampirismo. Ainda que tais aspectos já apareçam de maneira ensaiada em

sutis abordagens em *Carmilla*, estes só ganham sua consolidação na obra de Bram Stoker. Neste sentido, não se poderá pensar este romance como uma obra sugestiva de alguns dos pontos delineadores do vampiro moderno? A partir do perfil vampírico proposto por Stoker, caberia uma interrogação, no sentido de que, já no crepúsculo do século XIX, o escritor irlandês não teria lançado a semente do seu vampiro como um ser híbrido, evocando a capacidade evolutiva e de adaptação da criatura.

Ora, com atenção à lição deixada por Antônio Cândido, de que não se pode menosprezar o contexto na análise do texto, também objetivamos sublinhar as relações do romance de Bram Stoker com as questões culturais de sua época, posto que, segundo Célia Magalhães, este vampiro oitocentista “[...] leva a uma conscientização de que este não só desestabiliza, mas também revela questões por demais imbricadas na cultura” (2003, p. 98).

Em que medida, portanto, não será possível observar *Drácula* como uma “ferramenta” de construção narrativa, que, pelo viés da metáfora, retoma e redimensiona questões relacionadas à sociedade vitoriana inglesa, ou seja, aos medos coletivos inerentes à época, tais como o estrangeiro caracterizado na figura do emigrante “selvagem e hostil” (Ibidem), detentor de (sub)culturas, pertencentes ao mundo europeu oriental (será esta uma outra Europa? Ou, ainda, advindos de uma Europa longínqua e desconhecida, até que ponto estas criaturas vampírescas não seriam capazes de “adoecer a sociedade” (Ibidem) desenvolvida da Inglaterra? De acordo com Stephen Arata¹⁸, a narrativa vampíresca “representa o medo da colonização reversa” (1990, p. 621), traduzido alegoricamente na personagem de *Drácula*, criatura, em si, tão contraditória em relação a este contexto de final de século XIX.

Se, no final do século XIX e princípio do século XX, *Drácula* seduziu o público anglo-saxônico, isso deve-se ao fato, de acordo com Jean Marigny (1999, p. 58-59), de a obra ter a capacidade de revisitar toda uma tradição literária muito antiga dentro da cultura inglesa e de representar, emblematicamente, as inquietudes desta época, que estava em transição para uma sociedade moderna, comportando todos os seus riscos e suas inquietações.

Jean Marigny (1999, p. 59-60) sugere que, no interior do romance de Bram Stoker, há uma fábula política, impregnada na figura de *Drácula*. Na sua concepção, as “inquietudes da época” estavam atreladas à condição da Grã-Bretanha, na época, ser a

¹⁸ Stephen D. Arata. The occidental tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization. *Victorian Studies*, v 33, p. 621-645, 1990.

primeira grande potência mundial: “Ela possui um império onde, segundo a fórmula consagrada, o sol nunca se põe, e a sua produção industrial permanece inigualável” (1999, p. 59). Entretanto, Marigny descreve essa potência como “um gigante com pés de barro” (MARIGNY, 1999, p. 59), conhecendo sua primeira recessão em 1870, momento em que teve de enfrentar novas potências econômicas emergentes, como os Estados Unidos da América e a Alemanha. Neste cenário, Londres, porém, permaneceu como a “nova Roma”, atraindo a migração de cidadãos das partes menos abastadas da Europa. Com este fluxo de novos agentes transitórios, a capital inglesa acabou por alimentar a ideia de invasão de povos tidos como selvagens, cuja entrada no interior da sociedade causava tensões e desconfortos. Todo o *modus vivendi* britânico, com seus ilustres modelos estruturais, sentia-se ameaçado no seu interior, “pela degradação dos costumes e pelo anarquismo, e no exterior pelas hordas de bárbaros vindos do continente europeu” (MARIGNY, 1999, p. 59).

Nesse constructo imagético acerca da representação política de Drácula, cabe-nos, salientar, que a própria figura do vampiro de Bram Stoker torna-se uma fábula política, na sociedade civilizada e pensante da Inglaterra do século XIX, porque

Um bárbaro, na ocorrência, Drácula, faz a sua aparição. O seu objetivo é minar os próprios alicerces da sociedade britânica da qual pretende tornar-se senhor. Van Helsing não se engana quando diz que Drácula: “Foi assim que veio a Londres, para invadir um país novo”. Ao criar uma raça de vampiros que serão seus escravos, Drácula pode conquistar o mundo, sendo natural que ele eleja em primeiro lugar a Grã-Bretanha como seu centro. (MARIGNY, 1999, p. 60)

Caracterizá-se o vampiro, dessa forma, como uma representação dos perigos que ameaçam as sociedades “civilizadas”, o mundo moderno, a cultura e os seus costumes. O invasor, o vírus, que adentra na sua corrente sanguínea, aos poucos, vai levando a um estado de adoecimento e de transformação radical.

No romance *Dracula*, nota-se um contraste flagrante entre a Grã-Bretanha, país moderno, de elevada cultura e costumes democráticos, e a Transilvânia, terra de origem e pertença de Drácula, descrita como um lugar selvagem, retrógado, onde perpetua a barbárie e a arbitrariedade. Assim, Marigny salienta que

O bom burguês que é Jonatham Harker descobre com estupefação que este país e povoado por camponeses tacanhos e supersticiosos, que manifestamente não beneficiam das benesses do progresso industrial, e de boêmios vadios sempre prontos a obedecer cegamente ao seu senhor e amo. (MARIGNY, 1999, p. 60).

A personagem Drácula é um exemplo significativo desse valor referencial apresentado por Marigny, já que o vampiro, apesar de sua delicadeza em alguns momentos, é tido como um ser brutal e tirano, cujo comportamento choca várias vezes seu hóspede (Jonatham Harker), pouco habituado aos excessos de ira e raiva do personagem aristocrático e vampírico.

Deste modo, Drácula se torna um agente metafórico de instabilidade dos padrões culturais e identitários ingleses, ou, melhor dizendo, o vampiro, como um “vírus” introduzido parasiticamente na sociedade vitoriana, é capaz de “adoecê-la”, assim como de deteriorar seus padrões culturais e morais. Célia Magalhães, ao abordar estas relações sociais tão pontuais no romance do escritor irlandês, apresenta a questão da “colonização reversa”, analisando *Drácula* como uma obra em que o “Ocidentalismo, enquanto prática e mimeses, reverte a ideologia de Orientalismo das práticas imperiais, refletindo-a ou reproduzindo-a, conforme sugere a maneira do negativo da fotografia” (MAGALHÃES, 2003, p. 99).

Tal crítica reside na própria ruptura da narrativa de viagem pela narrativa gótica, quando o orientalista Jonatham chega ao castelo de Drácula. Em sua pesquisa, Célia Magalhães ainda destaca a ênfase na relação estabelecida entre este e Drácula, posto que, em ambos, é possível perceber estranhas semelhanças, sobretudo na capacidade de conhecimento que possuem. De acordo com Arata, Drácula é “[...] o representante ou a incorporação de uma raça que [...] foi preparada para ‘invadir’ e tornar-se ‘senhora’ daqueles que já tinham ‘gasto suas forças’” (1990, p. 640 *apud* MAGALHÃES, 2003, p. 100), o choque de visões entre os personagens chama a atenção, pela capacidade de sintetizar a visão acerca do Ocidente ou do Oriente, destacando o protagonista como um conhecedor da língua inglesa e dos costumes, porém, todo o conhecimento não o faz perder sua marca orientalista, enraizada em seu ser, em sua imagem aristocrática.

Na perspectiva do invasor racial, Célia Magalhães sugere que, dentro da narrativa do romance, vale destacar que

[...] o filho de Mina, só é gerado depois que ela recebe o sangue de Drácula, o crítico leva-nos a inferir que, na conclusão do romance, o aparente, restabelecida da família burguesa e, conseqüentemente, da identidade inglesa, com o nascimento do filho de Jonatham e Mina indica, na verdade, a continuidade, do estado de instabilidade, o que vai de encontro às interpretações compatíveis com a ideia de uma identidade unívoca e coesa. [...] analisam o vampirismo em *Drácula* como uma antecipação do anti-semitismo. A degradação é um traço comum ao

vampiro e ao judeu, dentro de uma certa política de monstruosidade. (MAGALHÃES, 2003, p. 100)

Já aqui, parece-nos importante destacar que o romance *Drácula*, diferentemente dos vampiros propostos por Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa, em seus contos, tem uma perspectiva diferente em relação às questões de migração e de transitoriedade, sobretudo quando conjugadas com o conceito de vampirismo. A abordagem, como poderá ser visto adiante, dos dois escritores angolanos em relação a essas questões, terá uma nova perspectiva, relacionada ao período pós-colonial.

Em *Drácula*, de acordo com Célia Magalhães (2003), a invasão, a migração e a questão do vampirismo representam a economia parasítica, o temor pela conspiração contra a identidade nacional, posto que qualquer forma de cultura híbrida é vista como uma violação à identidade nacional inglesa, aos costumes “imaculados” da sociedade vitoriana. Em outras palavras, o vampirismo apresentado em *Drácula* é relativizado no tocante à representatividade da degradação racial e nacional. O protagonista sublinha a desordem, o repúdio às fronteiras invadidas, primeiramente, porque, na figura da criatura de Bram Stoker, está invertida a ordem natural da vida e morte; depois, porque provoca outras inversões e rupturas menores da ordem. Transforma-se e tem grandes poderes para transformar o mundo. Ele é o andarilho,

[...] portanto, isolado, não socializado, é projeção da ‘sombra coletiva’, é fálico e tem um apetite voraz por comida, no caso, o sangue; personifica a vida do corpo; incorpora muitos aspectos de androginia, no sentido de espírito de reconciliação entre opostos, entre eles os sexos; incorpora tanto o mal quanto o bem, além de sentimentos de atração e repulsão; caracteriza-se como criador e destruidor, tem as aspectos do enganado e do enganador (MAGALHÃES, 2003, p. 104).

Em outras palavras, cada geração cuida de interpretá-los e revitalizá-los de uma forma diferente, adaptada ao seu tempo. O mesmo pode ser dito da figura do vampiro, em seu sentido mais plural, visto que também se constitui numa espécie de andarilho por culturas e línguas outras e pelo próprio tempo.

Sobre este último ponto, sem querer entrar num panorama exaustivo da personagem, o romance *Drácula* expõe e antecipa alguns exemplos pontuais desenvolvidos no cenário literário do século XX, sobretudo, se atentarmos para a forma como o vampiro sofreu transformações proporcionadas pela arte cinematográfica (posteriormente), e com novas abordagens artísticas. Muitas de suas roupagens,

características do século XIX, foram mantidas, porém, ao adaptar-se aos “novos tempos” e contextos culturais da pós-modernidade, inevitavelmente novas formas de representação foram atribuídas ao vampiro, facilmente percebidas, quando destacamos uma das obras da escritora Anne Rice (*Entrevista com o vampiro*, de 1976).

Matthew Beresford (2008) sugere que os anos sucedâneos a obra *Drácula* foram fundamentais para a confirmação e a consolidação da figura do vampiro, e, conseqüentemente, para a imortalização da personagem. Todo este período é chamado por Beresford de *post-drácula*, numa nítida menção ao vampiro do final do século XIX como o catalizador do vampiro moderno, capaz de transportá-lo para outras artes, como o teatro, o cinema e a televisão, gerando, a partir desses meios de comunicação, a explosão da concepção contemporânea do mito vampiresco. Beresford (2008) ainda afirma que o vampiro, usado no auge da modernidade e pelas novas tecnologias, acaba se transformando em um produto comercializado, no mundo pós-moderno, usado, inclusive, em propagandas televisivas, adaptados a personagens infantis e toda forma de exploração. Aos poucos, a imagem daquele vampiro perturbador, sedutor e, ao mesmo tempo, grotesco da era vitoriana inglesa deixa de ter a aura assustadora do negrume gótico e passa por adaptações, muitas delas paródicas e satíricas, emergidas ora em humor caricaturizante, ora em medo horripilante.

A propulsão para adaptar-se a diferentes mídias foi causada pela sua aparição nas telas do cinema. A carreira fílmica do vampiro inicia-se em 1921 e segue até os tempos de hoje, em novas versões. Basta, a título de exemplo, observar a comparação das formas como a figura do vampiro se transforma, desde as versões do Conde Drácula e do Conde Orlok, em *Nosferatu* (1922), por exemplo. Este último, conduzido num contexto histórico-cultural distinto do romance, é considerado uma das obras primas do cinema expressionista, tendência reconhecida deste início do século XX, tendo o seu diretor, F. W. Murnau, na concepção original, nomeado dentro de uma categoria específica: “*Nosferatu – Uma sinfonia do Horror*”.

Em 1931, com o diretor Tod Browning e o ator Bela Lugosi, como Drácula, e em problemas com direitos autorais, surge, no cinema, um filme utilizando-se do nome exato e fazendo referência direta à obra de Bram Stoker. Considerado um clássico do cinema, não só do gênero de horror, mas dentro das produções hollywoodianas, o filme apresenta a imagem do vampiro como um aristocrata, trajado de vestes formais, com uma imensa capa negra, cabelos pretos, bem penteados para trás, e um sotaque da

Europa Oriental. Retoma, assim, aquela tradição da personagem como um ser sedutor e fatal.

Em 1958, a produtora inglesa Hammer lança *O Vampiro da Noite*, dirigido por Terence Fisher e protagonizado por Christopher Lee. Este protagonista fica marcado pela aparição inédita e enfática, dos dentes afiados e a boca ensanguentada. Esta versão deixa em evidência o caráter da violência física e corporal imposta pela dominação do vampiro.

São inúmeros os filmes, atores e diretores que trataram e readaptaram a figura do vampiro, entretanto, o filme de 1992, de Francis Ford Coppola, ficou marcado com o título de *Drácula de Bram Stoker*, numa referência direta à obra literária e ao seu autor. Por meio do título do filme, nota-se a intenção de ser o mais fiel possível ao romance, com o objetivo de fazer uma conexão ao personagem Vlad Tepes, adicionando, assim, mais um vetor à amalgama de sentidos em relação a figura deste ser imortal. Segundo Yuri Garcia, no contexto dos anos de 1990,

A imagem do vampiro se flexibiliza de tal forma que paródias da obra acabam ficando inevitáveis. Em 1995, Mel Brooks traz uma versão cômica com o ator Leslie Nielsen em “Drácula - Morto Mas Feliz”. Nota-se que o filme, embora siga um roteiro adaptando a história de Bram Stoker e utilizando alguns elementos de outras versões, esteticamente, busca uma aproximação com a versão de Coppola. Personagens, figurinos e cenas similares, porém com um detalhe extremamente diferente, o personagem título. Talvez pela questão da imagem Draculiana ter sido tão fortemente marcada pelo ator Bela Lugosi, esse é quem serve de inspiração para a imagem do vampiro (GARCIA, 2013, p. 10).

As produções cinematográficas, ao longo dos anos, envolvendo a temática do vampiro, não se fixaram apenas na figura central de *Drácula*. Outras obras, de novos escritores, foram cavando espaço na literatura vampiresca e, posteriormente, se adequando ao cinema. Atualmente, Stephenie Meyer, escritora que explorou o mercado literário e cinematográfico com sucesso mercadológico, com a saga *Crepusculo*, trouxe uma nova roupagem para este personagem. Mantendo, algumas características de Bram Stoker, entretanto, seus personagens descontrolam alguns mitos, acrescentando outras características aos vampiros de sua história. Segundo Danielle Lopes,

Ambas as obras, com relação aos aspectos físicos deste personagem, o descrevem como um ser extremamente forte, possuidor de pele fria e pálida e dentes afiados. Porém, essas mesmas características fazem do

vampiro de Stoker um ser horrivelmente bizarro e do vampiro de Meyer um ser maravilhosamente perfeito (LOPES, 2009, p. 20).

Em *Drácula*, nas cenas iniciais, sobretudo, o vampiro apresenta-se com uma aparência aterrorizante, grotesca, sem qualquer traço de beleza sobrenatural. Drácula, muitas vezes, destaca-se como um ser animalesco, sem possuir qualquer traço humanizado. Na obra de Meyer, todos os vampiros são descritos como possuidores de uma beleza rara, capaz de hipnotizar qualquer humano, ligando o vampiro às necessidades humanas, aproximando o que antes era o horrendo da beleza e de traços mais humanizados. Na sua leitura, portanto, Danielle Lopes destaca que “Stoker nos traz a visão do vampiro como um monstro a ser combatido, mas, Meyer, mostra um vampiro mais humanizado, apesar de suas características sobrenaturais. Em *Drácula*, encontramos vampiros que possuem como prioridade, se alimentarem do sangue de humanos [...]” (LOPES, 2009, p. 21).

Na saga *Crepúsculo*, os vampiros mais próximos do relacionamento com os humanos não possuem a necessidade de se alimentar deles ou de os matar, fugindo, portanto, do arquétipo vampiresco dos séculos XIX e XX. Aqui, o vampiro adapta-se rapidamente às necessidades epocais e culturais, em um longo processo de imortalização, que passa, necessariamente, pela sua capacidade de adaptação.

Já devidamente enquadrado dentro do cânone consagrado pela academia, vale ressaltar, sobretudo, a validade de *Drácula*, de Bram Stoker, dentro do cânone vampiresco, no sentido de que o protagonista desempenha o papel de sujeito a ser observado e passa a relatar como observa a vida e a sua existência, sendo ele próprio o condutor de sua história. Já, aqui, percebe-se uma diferença de certos textos do século XIX, onde o vampiro era o “outro”, narrado a partir de relatos de uma alteridade não vampírica ou não vampirizada. Por fim, a obra permanece uma referência incontestável quando se fala da temática vampiresca, visto que a autonomia dos relatos mais se acentua quando o vampiro passa a sofrer um processo de *humanização*. Neste sentido, é bom lembrar a herança deixada pelo escritor irlandês, já que este traço característico também aparecerá em certos vampiros contemporâneos, como os da escritora Anne Rice. Claramente, há um processo de transformação do vampiro do século XIX, cristalizado na figura de Drácula, para um vampiro mais contemporâneo, inerente às tendências atuais.

1.4. A vampirização na cultura africana

Apesar de sua “esmerada mitologia” (MELTON, 2008, p. 3), os povos africanos não “são conhecidos pela sua crença nos vampiros” (Ibidem), segundo J. Gordon Melton. Aliás, são raros os estudos acerca deste mito nos diferentes contextos culturais africanos, em virtude das escassas fontes de informação e dos poucos documentos sobre o vampirismo no continente. Entretanto, J. Gordon Melton (2008) apoia-se nas pesquisas de Montague Summers, pesquisador sobre o vampirismo pelo mundo, que, na década de 1920, encontrou dois exemplos muito próximos do vampiro da tradição Ocidental: o *asasabonsan* e o *abayifo*. Na verdade, este vampiro apresentado por Melton está associado ao que se conhece como bruxo ou o feiticeiro.

Em território africano, encontra-se um mito envolvendo uma criatura intitulada *asasabonsam*, com características mais próximas do grotesco, encontrada no folclore dos povos ashanti, de Gana. Na breve descrição, apresentada por Gordon Melton (2008), essa criatura era um humanoide em sua aparência, porém, possuidor de dentes de ferro. Tal criatura refugiava-se nas profundezas de florestas, distante do convívio com os humanos. Ficava no topo de árvores e “balançava suas pernas, usando os pés em forma de gancho para capturar pessoas desprevenidas que passassem por perto” (MELTON, 2008, p. 4).

Neste elenco de criaturas africanas, outra encontra-se mais próxima da característica de vampirização, comum ao vampiro, conforme reconhecido no cânone literário ocidental. Tal criatura é chamada de *obayifo*, sendo uma designação Ashanti, do Oeste africano, para “vampiro”, que reapareceu sob diversos nomes distintos nas tribos vizinhas, como, “por exemplo, entre os dahomeanos, o vampiro era conhecido como o *asiman*” (MELTON, 2008, p. 3). *Abayifo* sintoniza-se como uma caracterização do bruxo, sob o olhar ocidental, capaz de viver incógnito em uma comunidade, passar despercebido e agir sem que os outros indivíduos de uma comunidade o descobrisse. Esse ser possui, portanto, características errantes, conforme as suas conveniências, e a aquisição dos conhecimentos “mágicos” e espirituais era uma tendência conquistada com o tempo, com a experiência. Somente com o decorrer da vida, ele podia adquirir os saberes necessários, sem ter qualquer ligação ou obrigatoriedade com traços genéticos ou hereditários para se tornar um bruxo. De acordo com Gordon Melton,

[...] não havia meios para se determinar quem seria um bruxo. Secretamente, o bruxo era capaz de deixar seu corpo e viajar à noite como uma bola de luz. Os bruxos atacavam as pessoas – especialmente as crianças – e sugavam seu sangue. Tinham também a habilidade de sugar o suco de frutas e legumes (MELTON, 2008, p. 4).

Dentro das culturas africanas, o que Gordon Melton chama de bruxo pode ser caracterizado como um xamã ou um feiticeiro, capaz de se equilibrar entre as dimensões da vida e da morte, e ter a capacidade de trabalhar as energias emanadas dos seres vivos e dos espíritos dos mortos. Nesta concepção, o vampirismo é, na essência, um ato homólogo à feitiçaria. De acordo com Pimentel Teixeira (2003, p. 97), a relação entre feitiçaria e culto aos antepassados caracteriza-se como limítrofe, enraizada nas tradições africanas ancestrais, daí a sua tese de que o vampirismo constitui um dos conhecimentos antigos acerca dessas tradições.

O sangue, símbolo comum ao vampiro tradicional das artes europeias, corresponde a uma simbologia múltipla, de significados plurais, podendo ser, dentro dessa multiplicidade de interpretações simbólicas, o “espírito” de um animal, a própria vida animada da criatura viva. Para o homem, este significado transfigurou sua própria imagem para um universo místico, ilustrado por ritos e crenças das mais variadas naturezas. O que se depreende dentro do universo africano é a vampirização não como um processo necessariamente atado ao sangue, o símbolo vital da representação da vida, mas como uma gama de saberes, relacionados às energias vitais presentes nas crenças ancestrais africanas.

J. Gordon Melton (2008, p. 4) menciona o trabalho de campo do pesquisador Arthur Glyn Leonard, que constatou que os bruxos saíam de suas casas à noite para se reunir com demônios, a fim de tramar a morte de vizinhos. A morte consistia em sugar gradativamente o sangue das vítimas por meio de uma ação sobrenatural, invisível, cujo efeito era imperceptível às vítimas das ações vampírescas destes bruxos africanos. Havia relatos, nessas crenças, segundo Melton, de que o “processo de sugar o sangue era feito de maneira tão habilidosa que a vítima sentia dor, mas era incapaz de perceber sua causa física, mesmo sabendo que no final o resultado seria fatal” (2008, p. 4). Gordon Melton sugere, baseado nos estudos de Leonard, de que, na realidade, a bruxaria em si era um sofisticado sistema de envenenamento, também encontrado de forma muito recorrente na Europa medieval, por exemplo.

No tocante às culturas africanas, em alguns povos da Nigéria, havia a crença nos bruxos desencarnados, em forma de espíritos, que atacavam as pessoas enquanto estas

dormiam à noite, tendo nas úlceras, os sinais de ataques. Na descrição de Melton, a ação decorria da seguinte maneira

Uma pessoa assassinada pela bruxaria deve morrer dos efeitos de um veneno administrado secretamente ou pela infusão desse veneno no seu sistema pela bruxa; ou, então, esta última deve assumir uma forma de algum animal, como um gato ou um rato, o qual, durante a noite, suga o sangue por uma ferida pequena e imperceptível, através da qual uma doença prolongada e a morte são produzidas. (MELTON, 2008, p. 4)

Interessante observar que, em algumas histórias tradicionais, há descrições similares de bruxas que voam a noite, em um corpo espiritual, em forma de alguma energia reluzente, para colher sangue de crianças, a ser usado em atos de bruxaria. Ora, com o intuito de colher o sangue como fonte de vitalidade tirada da vítima, este ritual não deixa de ser uma forma de vampirismo antigo, presente nos povos primitivos da história da humanidade (LECOUTEUX, 2005; MELTON, 2008).

Tais pesquisas acerca do vampirismo na África associam-se diretamente aos estudos envolvendo práticas de bruxaria no contexto europeu. De acordo com J. Gordon Melton, parecia haver uma necessidade de comparação e correlação destas práticas africanas com certos procedimentos ocidentais

Associados ainda de maneira mais próxima às práticas da bruxaria europeia eram os esforços para verificar se a pessoa morta era uma bruxa. O corpo da bruxa acusada era levantado do chão e examinado, procurando-se sinais de sangue no local da cova, integridade ou inchação anormal do corpo. A cova de uma bruxa verdadeira teria um buraco no chão, que ia do corpo até a superfície, para que ela pudesse usar de saída na forma de morcego, rato ou outro pequeno animal. Acreditava-se que a bruxa poderia continuar a operar após sua morte e que o corpo permaneceria como no dia da morte. Ao se destruir o corpo, o espírito não poderia continuar sua atividade de bruxaria. (MELTON, 2008, p. 5)

Esses personagens “xamanicos” ou capazes de atos de bruxaria poderiam manipular os espíritos dos mortos, além de capturá-los enquanto saiam do corpo de um morto. Ainda segundo Melton (2008, p. 5), eles seriam capazes de ressuscitar mortos. Neste sentido, Melton explica que

[...] os africanos compartilhavam a crença com os europeus sobre a existência de uma classe de pessoas que podiam desafiar a morte e exercer uma influência maligna a partir do túmulo. Como os vampiros europeus, os vampiros africanos eram muitas vezes pessoas que morreram desafiando as

normas da comunidade ou pelo suicídio. Ao contrário dos vampiros literários, os vampiros africanos eram tão somente pessoas comuns, como os vampiros da Europa Oriental. (MELTON, 2008, p. 5)

É compreensível a posição de J. Gordon Melton em concomitar dois eixos culturais tão distintos (as europeias e as africanas), e procurar relativizá-los, convergindo suas características acerca da compreensão do vampirismo. Entretanto, dificilmente se explicaria, de forma coesa, questões de mitos e ritos culturais, como os das sociedades africanas, tão complexas e ricas, exatamente por manterem as suas manifestações sob o signo da pluralidade. Tentar compreender o vampiro africano, a partir de puramente sob a ótica e os aspectos culturais ocidentais, tais como os da religião judaico-cristã, por exemplo, corre-se o risco de desfigurar, culturalmente, todo o legado imaterial das tradições africanas.

Por isso, na análise do conto de Ana Paula Tavares, poder-se-á perceber que o “vampiro africano”, em suas ancestralidades culturais não será “demonizado” ou tratado como um agente maligno ou satânico, pois isto seria um erro, posto que elidiria a própria dimensão cultural africana, em detrimento da concepção europeia, ao tentar reconhecer traços puramente fechados de qualquer forma vampiresca na África.

É bom lembrar, aqui, que a relação do vampirismo no continente com o ato de bruxaria e seus pactos com os demônios ou outras formas de monstros já havia ocorrido na cultura europeia, conforme destacam Martha Argel e Humberto M. Neto (2008, p. 18-19), sempre com uma perspectiva hierarquizante, tentando sublinhar as ênfases do legado cultural europeu sobre o africano. Por isso, não é incomum pesquisadores do universo vampiresco adentrar em culturas, que não a europeia, e relacionar os mitos locais, como os africanos, ao arcabouço cultural ocidental, sempre com uma preocupação de destacar a superior relevância deste sobre aquele.

Por fim, o que pretendemos mostrar, a partir da análise dos contos, iniciando com o de Ana Paula Tavares (“O mistério da rua da missão”), é o gesto, bem ao gosto daquela condição pós-colonial (MATA, 2003), de repaginação dos ritos ancestrais, de recuperação destes fragmentos das tradições africanas, desatando-os da sombra da cultura hegemônica europeia, e propiciando, assim, a possibilidade de se pensar uma identidade autônoma, relacionada à própria natureza cultural local.

CAPÍTULO 2: OS VAMPIROS DE ANA PAULA TAVARES

2.1. Uma introdução aos olhares de Ana Paula Tavares e aos apontamentos teóricos

Eu sinto-me melhor quando grito.

A palavra é um pacto com o tempo. Mesmo que seja um tempo fissurado entre realidade e sonho, entre vivido e por viver, entre ruído e silêncio.

[ANA PAULA TAVARES. *O sangue da buganvília*.]

A epígrafe retirada de *O sangue da buganvília* (1998), de Ana Paula Tavares, evidencia um aspecto singular dentro do seu projeto de escrita: a importância e a força representativa das palavras. Estas desempenham o papel de sementes para o espírito humano, ou, como bem afirma Laura Padilha, “esse pacto com a multiplicação da palavra, sempre forma de semear a vida, se faz um dos principais eixos de sustentação da obra de Ana Paula Tavares, ou simplesmente, Paula Tavares” (2000, p. 287).

Como cidadã e escritora angolana, vem participando veementemente, mesmo à distância, do processo de reconstrução política e histórica do país, concebido como nação independente em 1975. Historiadora por formação, dedicou-se à atividade de ensino e à manutenção da memória cultural, sobretudo na área de preservação patrimonial nacional. Podemos dizer, com isto, que Paula Tavares, pela palavra poética, objetiva resgatar e defender a preservação de um patrimônio imaterial nacional. Esta preocupação propiciará, na nossa perspectiva de leitura, uma das roupagens atribuídas a suas personagens vampíricas de Luanda, circunscritas no conto “O mistério da rua da missão”.

A palavra em Paula Tavares recebe um tratamento transgressor das regras normativas ortodoxas da língua portuguesa, posto que sua escrita incorpora os agentes e os instrumentos da fala, bem como a visão e os ouvidos da terra batida, dos nativos ancestrais e das identidades outrora solapadas em sua terra. Deste modo, o texto constitui um produto cultural, reagente, perante o discurso moderno ocidental oficial, hierarquizante e opressor. Se as identidades foram anteriormente soterradas, silenciadas e diluídas durante o processo de colonização, se a tradição da oralidade fora calada e subjugada, diante daquilo que era considerada uma “cultura hegemônica do progresso” pelos colonizadores europeus, o texto literário produzido em tempos pós-coloniais, no

qual Paula Tavares está inserida, é capaz de propiciar uma força para o seu resgate identitário (MATA, 2003; CHAVES, 2005).

Vale lembrar que, antes da presença efetiva do texto escrito, propriamente dito, ser fixada em terras africanas, o texto oral regia a tradição das histórias contadas pelos mais velhos. Como bem postula Manuel Rui, no seu conhecido ensaio narrativo, “Eu e o outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”, de 1985, o texto africano não se caracteriza unicamente pelo traço da escrita, mas se faz e se completa e complementa pela fala, pela representação de elementos da paisagem, como as árvores, “parrelas sobre o crepitar de braços da floresta” (MONTEIRO, 2008, p. 27), e por gestos performativos daqueles que compreendem a multiplicidade de significâncias desta categoria textual: “E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido e visto” (Ibidem).

Interessante observar que, já neste texto, Manuel Rui elucida o uso da escrita como forma de contraposição ao efeito colonizador, que vai além da política e do domínio militar. Ainda que a escrita seja uma marca, uma herança de tempos marcados pela violência da entrada desmedida e da intolerância dos colonizadores, o sujeito pós-colonial faz uso deste grafô como “arma”, com a intenção não de agredir ou atacar o texto do “outro”, mas de aglutiná-lo, agora, nas suas novas perspectivas de construção identitária. Daí a ênfase do poeta angolano em afirmar

E agora o meu texto se ele trouxe a escrita? O meu texto tem que se manter oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta. Ah! Não tinha reparado. Afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se eu fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás, como o outro quer. Então vou preservar o meu texto, engrossá-lo mais ainda de canto guerreiros. (MONTEIRO, 2008, p. 28).

A arte de levar a dimensão oral das falas enraizadas nas tradições ancestrais para o texto escrito, no caso de Paula Tavares, recria um discurso poético preñado de elementos culturais das línguas nativas para a escrita em língua portuguesa. Isto não deixa de constituir um processo de reinvenção de um texto outro, de interferência positiva na assimilação da alteridade cultural e de uso de antigos procedimentos para, agora, reconquistar seu espaço e trazer de volta os ritos, as danças, as falas e as performances. Com esta intenção de pensar a sua condição de sujeito angolano, o escritor não deixa de se privar da possibilidade de, através da literatura, interrogar os costumes e as tradições como agentes de desalienação.

Em Ana Paula Tavares, estes elementos comparecem para evidenciar as suas preocupações e reflexões em torno da questão da identidade do sujeito angolano e da própria nação, enquanto uma “comunidade imaginada”, nos termos delineados por Benedict Anderson, qual seja, a de um grupo que, mesmo tendo membros que desconheçam a totalidade dos indivíduos que o forma, todos têm “em mente a imagem viva da comunhão entre eles” (ANDERSON, 2008, p. 32). É este sentimento de uma “profunda camaradagem horizontal” (Ibidem, p. 34), que não descarta uma irmandade feita pelas diferenças, que parece habitar as malhas dos tecidos poético e narrativo da autora em estudo. Neste sentido, também as inflexões tecidas por Stuart Hall encontram, na criação literária da autora, ressonâncias perceptíveis, pois, segundo ele,

[...] a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – *um sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos legais de uma nação; elas participam da ideia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu “poder de gerar um sentimento de identidade e lealdade”. (HALL, 2006, p. 49).

Nesta concepção, a cultura nacional funciona como um sistema de representações, que necessita de símbolos, marcas e traços advindos também de uma tradição enraizada, para onde se possa olhar e identificar. Em outras palavras, as identidades nacionais não são dados objetivos com os quais nascemos, constituída a partir de uma pura combinação genética. Antes, são formadas e transformadas no interior das *representações*. O próprio Stuart Hall é enfático ao mencionar que “a lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e a região, foram transferidas gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional” (2006, p. 49). Aqui, o sociólogo sublinha uma problemática, envolvendo a cultura ocidental europeia, no sentido de que esta, no seu amplo processo de conquista territorial, sempre procurou pregar uma homogeneização da sua cultura, em detrimento daquela que fora ocupada.

Nunca será demasiado afirmar que tal projeto, sobretudo quando olhamos para a multiplicidade étnica e cultural da África, tornou-se impraticável. Antes mesmo do colonialismo, o continente já era demarcado por emaranhados de culturas, religiões, etnias e práticas culturais bem diversas entre si. Com a chegada do Outro europeu, o sangue do branco passou a fazer parte da desta miscigenação cultural. Escritores, como Mia Couto, por exemplo, não deixam de apontar esta desestabilização da

homogeneidade requerida como um dos dados mais ricos, quando se reflete sobre o hibridismo. Em seu ensaio “Que África escreve o escritor africano?”, o autor de *Pensatempos* declara que

África não pode ser reduzida a uma identidade simples, fácil de entender e de caber nos compêndios de africanistas. O nosso continente é o resultado de diversidades e de mestiçagens.

Quando falamos de mestiçagens falamos com algum receio como se o produto híbrido fosse qualquer coisa menos “pura”. Mas não existe pureza quando se fala da espécie humana. E se nos mestiçamos significa que alguém mais, do outro lado, recebeu algo que era nosso (COUTO, 2005, p. 60).

Ou seja, na concepção do escritor moçambicano, não apenas na África, mas nos mais variados espaços, é possível encontrar hibridismos e heterogeneidades. E todo este processo precisa ser olhado muito mais como uma troca e um diálogo, do que propriamente uma imposição hierárquica e segregadora. Tal ênfase dialógica entre tradição e modernidade, entre ritos iniciáticos e práticas urbanas, não deixa de comparecer como uma das tensões imergentes na efabulação do conto “O mistério da rua da missão”, de Ana Paula Tavares.

Os caminhos teóricos apontados até aqui levam-nos a pensar nas condições propiciadas pela literatura contemporânea angolana, suas obras e suas reflexões sobre o destino de um país recém-independente, com um passado recente marcado por conflitos e tensões no processo de independência, e que busca sua identidade literária com uma autonomia em relação ao predomínio do cânone eurocêntrico. A formação dessa identidade literária não deixa de ser concomitante com o processo dialético cultural de resgates de tradições e vozes antes silenciadas pelo processo colonizador, que, agora, naturalmente passam a produzir sentidos sobre a “nação”. Sentidos e referências com as quais, aliás, o sujeito (angolano) pode estabelecer um processo de identificação e moldar as concretudes das identidades. Essas questões referentes às condições identitárias, seja ela subjetiva (individual) ou coletiva (no sentido de nação), são complexas. É preciso pensar a relação com a tradição, mas também não se pode deixar de planejar a posição dos escritores contemporâneos referente à abertura para a modernidade e a relação dialética estabelecida com a cultura ocidental, herança deixada pelo processo colonizador.

Para um processo inicial de discussões, o objetivo aqui é o de pensar alguns pressupostos teóricos capazes de fornecer meios para um caminho de leitura do conto

“O mistério da Rua da Missão”, de Ana Paula Tavares, principiando por uma reflexão sobre a questão da herança cultural e da tradição oral, enquanto instrumentos de ruptura e de posicionamento questionador em relação ao centramento de uma cultura dominante, e, é claro, a contestação do cânone ocidental.

Ana Paula Tavares, valendo-se de uma escrita poética, singular e muito característica, emprega um modo de narrar que, num primeiro momento, deixa no leitor uma sensação de estranhamento. Seria uma estratégia narrativa para expressar uma negociação cultural entre dois universos com os quais a escritora se relaciona: o africano e o europeu. Este estranhamento, causado por costumes e tradições pertencentes a saberes antigos, pouco palpáveis pela cultura moderna, invoca o poder da diferença. Laura Padilha, ao se referir sobre as estratégias narrativas do pós-colonialismo e do pensamento pós-moderno referente às manifestações culturais, expõe que elas constituem

[...] uma forma de exposição das contradições e uma afirmação da identidade por meio da diferença. Desde seus títulos (referindo-se ao angolano Manuel Rui) muitas vezes mais que originais, até debruçar-se sobre a importância da memória ou sobre o desejo de reinventar a identidade, reconstruindo, pela linguagem, os alicerces do pluralismo cultural, tais textos podem se caracterizar pela festa da palavra marginal, embora sem ilusões ou ingenuidades. [...] Também neles se mostra o embate do oral e do escrito, no encontro fecundo das culturas. (PADILHA, 2002, p.328).

Ainda que a exposição da ensaísta brasileira se refira a outro escritor, não se pode negar que, também no processo de escrita de Ana Paula Tavares, sua voz desponta como um alerta para a “festa da palavra marginal”. Isto porque, ao valer-se de expressões e palavras, quase todas poeticamente cunhadas pelo barro da terra natal, ela instaura uma sensação de *estranheza*, posicionando-se na contramão de uma artificial e pretenciosa unidade da identidade cultural e nacional, antes tidas como hegemônicas, totalizantes ou hierarquizadas. Paula Tavares aparenta buscar um tipo de “reterritorialização” por meio do reconstruir certas histórias narradas e contadas, trazendo à tona uma herança da tradição oral, toda ela carregada de processos rituais, gestos performáticos e marcas de um passado distante.

Naturalmente, a proposta de Laura Padilha pode ser empregada no contexto enunciativo também do conto de José. Eduardo Agualusa. Porém, a primeira impressão é a de que os escritos angolanos contemporâneos, para além dos dois aqui em estudo, buscam fugir de binarismos redutores e se postam simpáticos ao posicionamento que

privilegia a dialética entre a tradição e a modernidade, a oralidade e a escrita, as línguas nativas e a língua portuguesa, o universo mítico ritual e a consciência da história. Parecem buscar uma vereda outra que repense a hegemonia dos valores universalistas ocidentais, que repense a própria tradição angolana como elemento integrante da nação, porquanto que, ao mesmo tempo que é possível estabelecer uma contraposição à qualquer discurso hegemônico, é preciso igualmente ter a consciência de que nenhuma tradição é monolítica e imutável. É certo que as tradições são enraizadas, entretanto, é preciso pensar também que seus frutos se diluem em outros hibridismos e traduções culturais, com fronteiras fluidas e móveis.

Neste sentido, Paula Tavares não se furta ao debate, quando, em *O sangue da buganvília*, afirma que

A tradição, longe de constituir um legado imóvel e fixo, pronto para ser transmitido de geração em geração, a tradição é também mudança e sinônimo de um quadro dinâmico longamente entretecido entre indivíduo e o grupo, desde sempre aberto à incorporação de elementos novos, que alimentam o antigo e estabelecem a necessária ponte entre o velho e o novo. (TAVARES, 1998, p. 52).

Ou seja, a “ponte entre o velho e o novo”, como uma das concepções literárias, culturais e sociopolíticas, evocadas pela crítica pós-colonial (LEITE, 2003; MATA, 2003; SANTOS, 2006), indica um caminho reflexivo sobre os trânsitos discursivos entre a dimensão oral e a língua escrita. Daí, a nossa aposta em ver, na produção de Paula Tavares, como uma de suas marcas características, o projeto de uma poética transgressora que, conforme assinala Carmen Lúcia Secco, “ao mesmo tempo em que instaura rupturas, reinventa as trilhas da tradição, os caminhos das origens por meio de uma escrita cuneiforme feita em argila ou através dos ícones e símbolos de uma linguagem pictórica desenhada na areia” (SECCO, 2006, p. 391).

Na consecução de obras como *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999) e *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), Paula Tavares lança mão de recursos bem específicos, tais como a recriação das cores da terra, seus sabores e segredos, recuperados por uma escrita que recorre, quase sempre, a expressões conotativas de gestos e performances de canto, frêmito, tensão e ecos de memórias místicas. Carmen Tindó Secco afirma, inclusive, que a palavra para Paula Tavares, independentemente do gênero que cria, é poesia que reaviva memórias e, por isso, tem o poder de “produzir inusitadas significâncias” (2006, p. 392). Neste sentido, não podemos deixar de

entender este inusitado, como um instrumento recriado textualmente, carregado de menções à herança cultural e ao seu patrimônio imaterial (incluindo as lendas, os *misossos*¹⁹, as narrativas orais transmitidas pelos mais velhos), e também como uma tentativa de resgatar referências para uma identidade em tensão dialética com uma certa cultura dominante, proveniente do diálogo com as potências capitalistas.

Entretanto, ao pensar este sujeito munido de características telúricas de Angola, e a forma como dialoga com as suas tradições ancestrais, Paula Tavares aponta um caminho crítico, quando examina a posição da mulher dentro destes sistemas tradicionais e a observa numa situação desconfortante, às “margens das margens”. Talvez, pelo fato de ver-se colada à posição de ex-colonizada por uma nação periférica dentro do contexto colonizador europeu, por partilhar a condição de ser mulher e mestiça, em uma sociedade com fortes tradições patriarcais e rígidas, que a autora, ainda de acordo com Carmen Tindó Secco,

[...] inaugura em Angola, nos anos de 1980, uma *poesis* de dicção rebelde que insurge contra a repressão da sexualidade das mulheres, contra a exploração do trabalho feminino, contra casos de machismo existentes tanto em aldeias de tradição, como em modernas cidades angolanas (SECCO, 2006, p. 391)

Rebelde e insurgente contra as dicções segregadoras do seu espaço-tempo, Paula Tavares investe seu discurso contra a marginalização cultural e social da mulher nos mais diferentes contextos angolanos, desde aos vilarejos mais remotos aos bairros das cidades litorâneas. Em alguns textos de *A cabeça de Salomé* (2004), como a crônica “A divisão do mundo”, por exemplo, Paula Tavares continua esta perspectiva de sublinhar a importância da mulher na sustentação dos papéis e das atividades do mundo, bem como a relevância de não se perder o contato com a herança cultural, deixada pelos gestos mais simples, como a arte proverbial e o artesanato manual

As mulheres fazem (faziam) desta arte um amplo recurso, escolhendo formas de enfeitar as tampas de madeira das suas panelas que, uma vez postas em relação especial no espaço fechado que lhes era destinado, serviam para uma troca de mensagens prontas para a atingir o alvo,

¹⁹ Termo estudado por Óscar Ribas (1979) que designa, de forma geral, narrativas orais, provérbios, adágios populares, estórias e manifestações afins, com o objetivo de transmitir um determinado saber. Segundo o etnólogo angolano, os *misosos* contém uma forte ligação com a cultura *kimbundu*, com o seu *modus vivendi* e com a sua cultura. Também Laura Padilha, valendo-se da lição deixada pelo pesquisador angolano, reitera que o *misoso* constitui uma “narrativa puramente imaginária, poderoso depósito de experiências ancestrais acumuladas” (1995, p. 20).

conscientes de que “coração, cabeça e estômago” são entidades sempre associadas por esta ordem ou pela inversa. [...]

Ao que sei, esta linguagem anda hoje perdida: as pessoas vêem as imagens mas perderam a noção de conjunto. Com desculpa de uma apressada realidade de plástico, ignora-se a floresta e escolhe-se o caminho mais curto. Entre o que se escreve e o que se lê, deixou de haver ligação. Regressou-se à verbalização e os conceitos esvaziaram-se em caricaturas de verdade.

As tampas que falam são recusadas em busca dos outros segredos, que, em boa verdade, hoje não são meus, nem teus, nem de quem os há-de apanhar (TAVARES, 2004, p. 28-29).

Mais do que até realçar o papel primordial da mulher numa arte milenar, Paula Tavares sublinha a ausência de contatos, a incomunicabilidade emergente, em contextos sociais muito próximos do cenário pós-colonial, que afasta os indivíduos e opera uma laceração de laços dialogantes. Ao que parece, os indivíduos chegaram a um ponto de afastamento e isolamento, que nem os segredos são capazes de agregar as pessoas em torno de um elo ou de uma identidade em partilha. Tem razão, portanto, Carmen Tindó Secco, quando ressalta que a linha de raciocínio desenvolvida por Paula Tavares põe em evidência o

[...] desencanto, as desilusões e as incertezas causadas pela guerra civil e pela miséria em Angola por intermédio de uma voz poética feminina denunciadora dos excessos de poder experimentados tanto pelas mulheres dos espaços rurais angolanos, como pelas de vivência urbana. Sua *poesis* efetua um exercício metapoético e, simultaneamente, reinventa a oralidade e alguns mitos pastoris do sudoeste de Angola (SECCO, 2006, p. 392).

A autora oferece, assim, uma gama significativa de caminhos de leitura, seja a sua voz oferecida para as mulheres postas às margens; seja o exercício de autorreflexão criadora pelas malhas do poético; seja a reinvenção da dimensão oralizante, sobretudo nos seus textos poéticos; seja a recuperação efabulada do rural, dos “ritos pastoris”, da interligação da natureza com o cultural. Todos estes traços surgem como marcos de uma poética da memória, que não descarta a bagagem deixada pelos tempos antigos, onde o sagrado místico ancestral regia o comportamento dos homens, mas que também não nega a necessidade de compartilhar o *modus vivendi* dentro de uma modernidade emergente.

Se, no conto em estudo, tais aspectos aparecem como confirmação daquela poética de “dicção rebelde”, pondo em destaque a convivência de uma série de procedimentos tradicionais numa pequena rua de uma Luanda contemporânea, ficamos

a nos interrogar se, na construção da trama ficcional de “O mistério da Rua da Missão”, não estará Paula Tavares apontando para a necessidade de se refletir, dentro de contextos pós-coloniais, o lugar, o papel e a importância das mulheres e de todos os indivíduos ligados a certas práticas tradicionais das sociedades africanas? E, quando se aborda esta tradição, não se pode deixar de mencionar a influência e a autoridade dos “mais velhos” como alicerces desses núcleos coletivos.

No conto “O mistério da Rua da Missão”, há três personagens que, dentre todas as suas significações, possuem o valor de serem pessoas idosas. Como anciões, são eles que detêm os conhecimentos das tradições antigas, estranhas às gerações mais novas, além de serem os mantenedores e provedores dos mistérios e ritos ancestrais. Como os *griots*, a longevidade das personagens Avó Faninha, Ti Camotim e Dona Filomena conota valores e princípios que estruturam todo um sistema de costumes e saberes, provenientes de uma herança cultural, pouco compreendida pelos mais novos. Neste conto, são eles que reencenam o papel do ancião, enquanto detentor do conhecimento, dos saberes transmitidos entre as diferentes gerações, e redimensionam a tradição simbólica, que conecta os indivíduos a um legado com o qual irão criar laços de identificação.

Como acentua Nsang O’Khan Kabwasa, também em “O mistério da Rua da Missão”, pode-se afirmar que os mais velhos

[...] continuam a assumir funções importantes na sociedade, funções que apelam para seus conhecimentos das tradições em vários domínios: jurídico, religioso, médico-mágico, educacional, econômico. Detentores do saber tradicional, é no momento da iniciação que transmitem oralmente e de maneira ritual suas experiências práticas às novas gerações. (KABWASA, 1982, p. 14).

Na esteira do famoso ditado popular africano – “Quando morre um velho, enterra-se com ele uma biblioteca” (BÂ, 1972, p. 20) –, ao construir as personagens Ti Camotim, Dona Filomena e a Avó Faninha, Paula Tavares objetiva arquitetar uma “imensa biblioteca” de saberes para servir como referência a uma visão animista africana do universo, “segundo a qual a vida é uma corrente eterna que flui através dos homens em gerações sucessivas” (KABWASA, 1982, p. 14). A autora resgata, assim, uma memória cultural, um universo místico ancestral, que servirá como arcabouço para a construção de novas ressignificações simbólicas para a identidade do sujeito angolano. Ainda assim, também leitora atenta das tradições, Paula Tavares efabula sua narrativa,

seguindo os passos da tradição, posto que elabora a imagem dos mais velhos perante a dos mais jovens. Deste modo, a interrogação apontada no início destas reflexões parece ganhar um caminho de resposta, no sentido de que a autora aponta para uma possibilidade de convivência entre a herança imaterial e a modernidade emergente, afinal, como também reitera Kabwasa,

A afirmação da identidade cultural e a revalorização das tradições africanas já mencionadas poderiam orientar a juventude africana na construção de uma África moderna que não se apoie unicamente aos valores importados, inadequados as condições socioeconômicas africanas (1982, p.15).

Ou seja, os velhos, a partir desta concepção ancestral, não seriam marginalizados e continuariam a ajudar, se não fisicamente, espiritualmente com certeza, a compreender as forças e as energias vitais que emanam de cada ser vivo e, conseqüentemente, de um grupo social coletivo.

Podemos concluir, portanto, que Paula Tavares se insere entre os autores contemporâneos que tratam da recuperação da memória e da tradição, reelaborando-as de forma poética e introduzindo alguns deslocamentos, capazes de operar um diálogo entre o antigo e o moderno, o rural e o urbano.

2.2. As vozes ancestrais e o contar de uma história em “O Mistério da Rua da Missão”, de Paula Tavares: a Tradição africana na reconstrução do Vampiro Literário

Debaixo das árvores das tartarugas, deus esconde o barro para fazer novos vasos.

[ANA PAULA TAVARES. *A Cabeça de Salomé.*]

Numa visão ampla sobre a literatura angolana, a partir da segunda metade do século XX, pode-se perceber a presença de duas grandes linhas de força: se por um lado, o contexto político-cultural vê-se influenciado por dois grandes eixos ideológicos, a Negritude e o Pan-africanismo (LARANJEIRA, 1997; SANTOS, 1975), por outro, a partir da geração da poesia dos anos de 1980, na esteira dos intelectuais envolvidos com a situação pós-independência de Angola, os meios literários não deixaram de buscar uma realocação do homem angolano em suas raízes (CHAVES, 2005; MATA, 2001).

O pesquisador Alpha I. Sow menciona que “[...] a negritude, enquanto manifestação cultural e político mobilizador, transformou a identidade cultural dos povos negros numa arma de emancipação e num projeto de renascimento” (1980, p. 15). Neste processo, pode-se entender, portanto, o renascimento do homem africano, como um agente cultural e conscientemente descolonizado, não apenas no sentido do cenário nacional político de Angola, mas no do homem angolano liberto das máscaras e amarras de sua consciência, sua mentalidade, sua dependência como algo “industrializado” e produzido por culturas de países colonizadores, que por muito tempo exerceram seu poder sob os nativos dos países dominados.

Todas as lutas sociais, na esteira do pensamento negritudista, se postaram contra o eurocentrismo, o racismo e demais preconceitos gerados por estas linhas de visão de mundo. Alpha I. Sow ainda afirma que a incompreensão e a arrogância das potências colonizadoras fazem parte de toda uma sistematização de marginalização e silenciamento que deslocou para o escuro as culturas ancestrais, tradutoras de toda uma mecânica social, complexa e dinâmica. Neste sentido, não será difícil compreender que a negritude rejeitou a aculturação e a assimilação, tendo em vista que estas poderiam gerar alienações e, conseqüentemente, resquícios pesados de uma colonização mental. Esta, sim, a mais difícil de se combater. Na contracorrente desta e com uma força combativa, escritores e artistas africanos contemporâneos apostam na noção do direito à diferença, na relativização cultural e no estilhaçamento de paradigmas da cultura ocidental, “até então, considerados como um critério universal de referências” (SOW, 1980, p. 15).

Os poetas e ficcionistas angolanos contemporâneos, sobretudo os posteriores da década de 1980, desfrutam de um novo labor poético que consiste em mergulhar o imaginário das obras literárias em fontes de descolonização, carregadas por um arcabouço ancestral de conhecimentos herdados de tempos antigos, longe dos grandes centros urbanos. Os poemas e as obras ficcionais acabam por reverberar intensos ecos do passado, por recuperar personagens importantes da constituição dessas sociedades antigas, tais como o velho ou o feiticeiro (KI-ZERBO, 1982). Estes ganham vida e funcionalidade, servindo assim para retransmitir essa memória, que, por meio da oralidade, circulava entre gerações.

Ora, todo este movimento não deixa de apontar para a necessidade de busca de uma compreensão da “angolanidade”. Esta, por sua vez, parte do homem angolano compreender sua nova condição, e com ela o povo que também esta compartilha, na

verdade, isto representa mais do que procurar uma identidade nacional, visto que tal preocupação objetiva buscar os fragmentos formadores de uma memória, de uma cultura, que nada mais são do que os caracteres mais íntimos de um povo.

Essa busca é o desafivelar da consciência colonizada, entranhada pela assimilação cultural, resquícios esses dos tempos de predomínio europeizante, capaz de causar estranhamento nas novas gerações angolanas, ao colocá-las em contato com suas raízes ancestrais. Neste sentido, esclarece Rita Chaves que “a ideia de libertação que marca o processo literário angolano seja assim atravessado por esse desejo de resgate de um passado distante. Regressar no tempo seria também um modo de apostar numa identidade tecida na diferença” (2005, p. 48). Em outras palavras, a pesquisadora acentua a ideia de liberdade, que se redefine na literatura angolana contemporânea, enquanto instrumento de afirmação e resgate cultural e de identidades esquecidas. Rita Chaves ainda sublinha que a literatura é um espaço profícuo, “um meio de reconhecer o país, de mergulhar num mundo de histórias não contadas, ou mal contadas, inclusive pela chamada literatura colonial” (2005, p. 54).

No caminho percorrido pela ensaísta brasileira, também Mara Regina de Avila reforça que Angola, apesar de ter uma consciência nacional recente, ainda vê-se diante da necessidade de *traduzir* esse sentimento de “angolanidade”, recolocando o “homem angolano na cena poética como protagonista da sua própria história” (2012, p. 66). Expressando, portanto, “um novo calor estético às culturas negras, escritores pós-coloniais reconstroem Angola assentada em base cultural, vibrando na frequência lírica sob o impulso de um passado que se tornou um símbolo expresso da literatura angolana” (AVILA, 2012, p. 66). Entretanto, a retomada do passado pode acarretar em algumas discussões sobre uma problemática cultural. A visão moderna ocidental debruça-se sobre um estereótipo exótico, de um africano superficial, como aponta Alpha I. Sow

O essencial daquilo que constitui a cultura africana contemporânea, ou, por outras palavras, os temas desenvolvidos na literatura, nas artes, na música, no cinema e no teatro dos grandes aglomerados urbanos da África negra, carecem, muitas vezes, de pertinência e de enraizamento. (SOW, 1980, p. 25)

Seria essa epidérmica cultura comercializada para a Europa e outras partes do mundo, talvez, a responsável pela construção de uma imagem exótica e estereotipada do

africano, muitas vezes ligadas à própria visão eurocêntrica de uma África colonial. Ao se referir a uma falta de enraizamento dentro das principais veias tradicionais em algumas representações dos espaços e das personagens africanas, Sow não deixa de sublinhar que esta cultura marginal e exótica, “artificial, urbana e turística, corre assim o risco de abafar o autêntico patrimônio cultural do povo, acabando por se lhe substituir” (1980, p. 26). Ou seja, na concepção do historiador guineense, o que se reproduz sobre a África constitui numa representação, por vezes, marcada pela superficialidade exportada, seguindo alguns padrões e variantes pré-determinados para um público alvo, posto que uma cultura estritamente urbana e moderna, ligada aos grandes centros urbanos na África, pode ceder a uma visão e uma interpretação dos próprios ocidentais sobre o continente.

Entretanto, Sow (1980, p. 26) menciona que “a cultura negro-africana não é, de modo algum, este sincretismo folclórico tão estimado e encorajado pelos grandes meios de difusão em massa dos novos Estados” (1980, p. 26). O historiador chama a atenção para a necessidade de se fugir de determinados lugares-comuns pré-concebidos e desenhos esquemáticos, já que a promoção dessa imagem superficial e estigmatizada sobre a África negra acaba por construir e constituir um novo quadro neocolonial.

Ora, entendemos que Ana Paula Tavares faz parte de toda uma geração contemporânea de escritores africanos que rompem exatamente com essa cultura industrializada para exportação de uma imagem superficial e estereotipada. Na contracorrente desta tendência, a escritora angolana recorre a uma memória antiga, onde a constituição social era fundamentada em aldeias, clãs e no rústico rural, reproduzindo e reinventando conhecimentos e tradições esquecidas ou mal observadas em grandes centros urbanos. Não se trata, é bem verdade, de montar um outro quadro estereotipado, mas sim, na esteira do que esclarece Alpha I. Sow, pensar “os mitos, contos, adivinhações, provérbios e enigmas”, para além do seu valor folclórico, como elementos que “representam muitas vezes um saber ou uma mensagem” (1980, p. 27).

A representatividade desses saberes e mensagens, como bem afirmou Alpha Sow (1980), são valores transmitidos entre gerações, conhecimentos passados dos mais velhos para os mais novos, em uma organização social, aos poucos, diluída pelo processo de colonização. Porém, os ecos desses saberes perpassam no campo literário e vem à tona sua reivindicação de seu lugar na constituição cultural da África negra.

A busca pela afirmação de uma identidade literária e de uma cultura que abarque uma ação memorialística, não implica em uma ruptura e deslocamento de todo cânone

ocidental e das culturas europeias que adentraram no território africano a partir do processo de colonização, mas numa forma de reconhecimento, de uma demonstração de valor e força, para quem observa a África negra por um ângulo exterior, de uma cultura que foi hegemônica e predominante, predatória por muito tempo. Tal é a preocupação de Inocência Mata, por exemplo, quando reconhece a importância de não deixar esmaecer a

[...] “tradição literária africana” e sua memória, como aos códigos estéticos do contexto no qual elas se afirmam. Ora, sendo descolonização um processo (e não um estado), essa reconstituição indenitária não tem que pressupor uma ruptura com os discursos hegemônicos (da “tradição literária africana” e do cânone ocidental), mas um agenciamento de estratégias discursivas que visem a contribuir cumulativamente para esse nono código (2003, p. 55).

Fala-se, então, de agenciamentos de estratégias que visem uma adaptação a uma modernidade, ao contemporâneo, que implicaria em um hibridismo, uma espécie de mesclas de saberes e conhecimentos tão antigos quantos essas sociedades, sem uma hierarquização e ou uma marginalização, tão comum nos países ditos de primeiro mundo, como nos ditos em desenvolvimento. Trata-se, na verdade, de uma ação que desconsidera um olhar autoritário e pré-julgador, do desenvolvido para o primitivo. Observa-se uma relação entre o local e o tradicional em jogo de relações com o globalizado e moderno.

Entendemos, portanto, que é nesse cenário literário africano que se enuncia o conto de Ana Paula Tavares, “O mistério da Rua da Missão”. Um conto de vampiros e, mais local e tradicionalmente falando, um conto sobre “vampiros africanos”.

Não é incomum, no decorrer de tempos em tempos, o reaparecimento do vampiro, como temática de filmes e seriados. A criatura noturna referenciada na literatura dos países da Europa ocidental ganhou o mundo e inúmeros adeptos dos romances “pós-morte”, revelados em séries contemporâneas, tais como *True Blood* (2008), *Diários de um vampiro* (2009), *Drácula* (2014), e tantos filmes que popularizaram a figura da criatura para público adolescente e adulto, como a saga *Crepúsculo* (2008). Em meio a uma produção da “indústria cultural” ocidental, capitalizando o vampiro em nível globais, surge o conto de Paula Tavares, na coletânea *Contos de vampiros* (2009).

Procurando compreender a inserção deste conto dentro deste cenário massificado, onde surgem personagens estereotipados sobre o modelo vampírico, é

preciso interrogar, primeiramente, em que medida estas mudanças contemporâneas podem servir de sustentação para a inserção e consolidação deste personagem neste cenário. Michel Wieviorka (2002), por exemplo, em seu ensaio *A diferença*, menciona que

Contrariamente ao que deixam entender certas concepções demasiado simples, o essencial, na evolução contemporânea, não reside nem na massificação uniforme dos modos de consumo – a famosa “macdonaldização” do mundo –, nem numa fragmentação susceptível de desembocar na crispação dos fragmentos em si próprios e na sua confrontação necessária. (WIEVIORKA, 2002, p. 59)

O teórico propõe a ideia de que a evolução, contemporaneamente, reside em combinações capazes de tencionar questões sobre a heterogeneização e a homogeneização cultural, “nos jogos inéditos entre o local e o planetário, mas interações entre culturas geograficamente distantes” (2002, p. 59). Ainda de acordo com Wieviorka (2002), hoje já não é possível pensar em fenômenos sociais e culturais, encerrando-os apenas em quadros localmente delimitados. Há, sim, a necessidade de saber entender essas diferenças sociais e, principalmente, culturais. Errôneo seria “considerar os fenômenos culturais como exóticos ou extrínsecos” (2002, p. 59), e não observar o local em que foi produzido e enunciado. Os particularismos de culturas diferentes e distantes devem ser compreendidos e examinados, levando em conta seu espaço, ou seja, é preciso compreendê-los e absorvê-los, para assim, saber combiná-los ao conhecimento do observador externo.

Ora, as personagens criadas por Paula Tavares em seu conto pertencem a um local bem circunscrito. E, assim como afirma Michel Wieviorka, também eles apontam para certos particularismos que se desenrolam “no quadro de territórios de pequena dimensão – cidade ou bairro por exemplo – dentro dos quais os atores afirmam em voz alta e forte uma identidade local bem circunscrita” (2002, p. 60).

Não obstante, a escritora angolana desenvolve seu vampiro para um público de língua portuguesa, ou seja, para além do local de edição da coletânea e de seus leitores (Portugal), é preciso considerar, ainda, outros tipos de receptores, tais como o angolano (e os africanos de língua portuguesa) e o brasileiro – além, é claro, de todo um público acostumado com o contato direto com os meios de comunicação em português. Independentemente do seu local de origem, o leitor certamente já se encontra aclimatado com arquétipo consolidado pelo cânone vampiresco ocidental, daí, um certo

estranhamento para quem o lê, capaz de criar dúvidas sobre quem e onde acontece o fenômeno vampiresco. Paula Tavares, assim, explora tal figuração para além da epiderme cultural angolana, buscando nos ancestrais o conhecimento para desenvolver o que ela entende como vampirismo.

São raros os textos e pesquisas sobre vampiros que descrevam ou indiquem algo envolvendo o cenário africano, apesar de a cultura e a mitologia africanas serem milenares e ricas, não encontramos, normalmente, um vampiro tão próximo das aparências físicas presentes no cânone literário vampiresco ocidental. Algumas interpretações, oriundas de pesquisadores do mundo todo, acerca desse vampiro africano, carregam percepções que fazem referência à cultura do observador e ao próprio vampiro de origem europeia, muitas vezes, não compreendido a partir das tradições e crenças das localidades observadas.

José Luiz Aidar e Márcia Maciel fazem uma breve descrição de algumas criaturas vampirescas pelas variadas culturas do mundo, e mencionam, brevemente, a África, ao mencionar que

No norte da África, placas de chumbo com textos conjuratórios gravados eram colocadas na frente de pessoas mortas por meios violentos ou por suicídio. Para alguns povos os vampiros eram seres humanos cuja morte fora violenta; eram cadáveres insepultos ou ainda pessoas que morreram subitamente sem os devidos sacramentos. Seriam desgraçados no outro mundo, figuras errantes em busca de paz. Fantasmas andarilhos, presos entre a vida e a morte, cujo desespero os levava à busca de pacificação momentânea no sangue dos vivos. (AIDAR e MACIEL, 1986, p. 13-14)

Como se pode notar, as referências dadas sobre esses vampiros pertencem à cultura ocidental e à religião judaico-cristã. Referências embutidas, aliás, desde o processo de conquista e colonização. Tal crença muito se assemelha ao vampiro pré-literário, enraizado na cultura da Igreja Católica, apontadas no primeiro capítulo deste trabalho.

Aidar e Maciel ainda afirmam que, “sem dúvidas, quem pagava o pato eram os suicidas, os malditos, os bruxos, os excomungados e sacrílegos; enfim, aqueles cujas singularidades não eram consideradas exemplares” (1986, p. 14). Ainda fazendo referência direta ao panteão judaico-cristão, os estudiosos sublinham que “algumas vezes era colocada, em função de tais crenças, uma hóstia consagrada na boca de certos defuntos, para que alcançassem a *pax in aeternum*” (1986, p. 14).

A relação do vampiresco, apresentada pelos dois pesquisadores, reflete personagens específicos, tais como os malditos, os sacrílegos, os bruxos e os excomungados, que coadunam com a esquemática cultural/religiosa proposta no cenário cultural ocidental, que anteviu o vampiro do cânone literário, tal como descrito por Martha Argel e Humberto Moura Neto (2008), Claude Lecouteux (2005) e a *Enciclopédia dos vampiros*, de J. Gordon Melton (2008), referenciadas no primeiro capítulo desse trabalho.

Atualmente, os países africanos, como Angola, por exemplo, têm um contato imediato com todas as culturas do mundo, em um dinamismo capitalista globalizante. E, certamente, as gerações atuais, por meio das sagas de filmes e seriados produzidos por uma forte indústria cultural hollywoodiana, possuem um contato muito próximo com o vampiro nascido e criado em terras europeias e, agora, norte-americanas. Entretanto, a mitologia e as formas de expressões religiosas africanas, a forma de observar a vida e a morte, as energias que sustentam os seres humanos e sociedades, fogem destes padrões esquemáticos, pois são culturas tão antigas como as geradoras das sociedades europeias, como a anglo-saxônica e a latina (AGUESSY, 1980).

Neste sentido, é bom recordar o pensamento do escritor moçambicano Mia Couto, para quem “dominação colonial inventou grande parte do passado e da tradição africana. Alguns intelectuais, ironicamente, para negarem a Europa acabaram abraçando conceitos coloniais europeus” (2009, p.2). Ora, nossa perspectiva incide sobre a aposta de entender os escritos poéticos e ficcionais de Paula Tavares como instrumentos que vão ao encontro dos pressupostos teóricos pós-coloniais, que enfrentam o “imperialismo cultural”, sugerido por Thomas Bonnici, e recorrem a desconstruir a ideia de que “a literatura europeia fixa-se como essencial, indiscutível, influenciando e impondo estilos e padrões literários” (BONNICI, 2000, p. 20). Por este viés de leitura, é possível desmistificar o erro de que a literatura pós-colonial angolana seja exclusivamente tributária, dependente e imitadora do cânone ocidental.

Ao analisar, especificamente, Paula Tavares, entre os escritores neste cenário pós-colonial, Laura Padilha aponta as obras da poetisa angolana como uma

Voz no jogo da oralidade, tão africana quanto feminina -, a bordar o tecido da alteridade, através da captação de formas distintas de pensar o seu papel e de suas iguais na sociedade angolana de hoje, onde a tradição não urbana estabelece fronteiras de convivência com a modernidade existente nas cidades mais cosmopolitas. Seu texto costura-se em vários sentidos como um entrelugar, tecido pelos fios multicores dos diversos modos de poder ser

mulher. O sujeito lírico, optando pelo fragmentário, pelo deliberadamente múltiplo, tenta recolher os pedaços de um corpo visto pelo olhar do outro, como marcado por uma nudez – ou nudez, se quisermos -, cujo sentido os poemas tentam subverter e transformar o silêncio em grito (1999, p. 50).

Ou seja, Paula Tavares procura dar voz ao que foi sentenciado pela colonização, aos personagens de um passado distante, a mitologias e crenças soterradas, adormecidas, buscando na memória, nas raízes da ancestralidade e no ambiente ruralista, o corpo para seus poemas e obras ficcionais. Porém, opera tal busca sem desprezar ou repudiar o elemento considerado moderno, metropolitano.

A escritora insere, no universo cosmopolita africano, figuras de uma cultura mística e ancestral, misturando saberes e transformando o homogêneo em algo multiforme, porém, sem se desprender de suas raízes, sempre firmes, em sua terra natal. Deste modo, seu vampiro não será o europeu, nem os trazidos a Angola pelas religiões ocidentais. Ele tem sua identidade, seu local bem definido no espaço cultural angolano, porém, não deixa de dialogar, perfeitamente, com determinadas representações vampirescas tidas como “modernas”.

Nessa perspectiva, pode-se imaginar que desconstruir o vampiro ocidental e traduzi-lo dentro de uma cultura ancestral africana seja uma forma de discutir o cânone e

[...] questionar um sistema de valores instituído por grupos detentores de poder cultural, que legitimam um repertório, com um discurso por vezes, classificado de globalizante; esta questão prende-se com a exclusão de uma produção literária vigorosa oriunda de grupos minoritários, nos centros hegemônicos, e da “des ou in classificação” de uma crescente significativa, produção literária, oriunda dos países que passaram por colonização recente. (LEITE, 2003, p. 25)

Stuart Hall (2011), em *Da diáspora*, entende que tanto as sociedades colonizadas quanto as colonizadoras se transformaram por meio de um processo de transculturação, o que impossibilitaria um retorno às pluralidades culturais originais. Assim, em consonância com o pensamento de Mia Couto (2009), por exemplo, buscar uma identidade imaculada pela colonização desviaria os teóricos e escritores na tentativa de definir uma identidade do sujeito africano contemporâneo, adaptado ao período pós-colonial e às aproximações culturais, que transcendem territórios e períodos históricos. Sobre este aspecto, Mia Couto (2009) é enfático ao declarar

A literatura está do lado da modernidade. E nós perdemos “identidade” se atravessamos a fronteira do tradicional: é isso que dizem os preconceitos dos caçadores de virgindade étnica e racial. A oposição entre tradicional – visto como lado puro e não contaminado da cultura africana – e o moderno é uma falsa contradição. Porque o imaginário rural é também produto de trocas entre mundos culturais diferentes. A maior parte dos jovens da cultura rural do meu país sonham ser Michael Jackson ou Eddy Murphy. Sonham, numa palavra, ser negros americanos (2009, p. 39).

Entendemos que, na esteira desta ideia de Mia Couto, Paula Tavares investe numa espécie de tradução do íntimo das tradições ancestrais, recolocando-as em contato com as grandes metrópoles, modernas. Nesta investida, desloca uma localidade histórica, bem delimitada, e a impulsiona para um desenvolvimento e um amadurecimento.

A poetisa angolana parece, realmente, conhecer tais raízes das tradições, a ponto de as contemplar vigorosamente, e as experimenta num processo de diálogo com as culturas globalizantes, mas, sem perder suas características mais íntimas e ricas. Interessante observar que, neste sentido, a postura de Paula Tavares encontra respaldo nas ideias de Honorat Aguessy, para quem

[...] a cultura tradicional faz-se, desfaz-se e refaz-se. É um sinônimo de atividade e não de passividade. Não é uma moda passageira como o modernismo. Só ela caracteriza uma cultura e a distingue de uma outra cultura. Como já dissemos, a tradição não é uma repetição das mesmas sequencias em períodos diferentes, ou uma força inerte ou de conservadorismo arrastando os mesmos gestos físicos e intelectuais para o imobilismo de espírito, incapaz de se renovar. (AGUESSY, 1980, p. 112)

As tradições e os conhecimentos passados pelas gerações mais antigas mesclam-se, hibridizam-se, renovam-se e, assim, amadurecem em contato com as novas gerações, num processo muito próximo do ocorrido com a tradição do vampiro literário ocidental, que se metamorfoseou ao decorrer dos tempos. Paula Tavares busca em um passado remoto a constituição de sua sugestão de vampiro, que, em contato com o antigo vampiro literário, resulta em um “novo velho” vampiro, com características íntimas, singulares, porém, possuído da principal característica que define um vampiro: o seu poder de vampirização.

O processo de “reconstrução” literária é tecido, assim, pela seda da *oralidade*, que se manifesta através dos processos subjetivos da memória, procurando levar o leitor aos passados não ditos, ou ditos e não ouvidos, pelas representações dos discursos

colonialistas, reescrevendo, assim, um novo presente histórico, a partir dos ensinamentos apreendidos de um passado distante. Est, portanto, será o foco de nossa leitura, observando as representações desse passado no conto “O Mistério da Rua da Missão”.

Nas suas considerações sobre a construção da ficção africana, Thomas Bonnici ressalta, a partir de referências teóricas, mencionando Ngugi (1972), que a cultura pode ser definida como a totalidade da arte de um povo, todas as suas instituições sociais, sua ciência, suas crenças religiosas e uma gama de valores expressos em danças, ritos, contos, pinturas e cerimônias. O ensaísta brasileiro ainda sugere que a “recuperação da cultura e da literatura africanas acontece através de ‘oratura’, ou seja, a contraparte equivalente da tradição escrita ocidental (‘literatura’)” (2010, p. 30). Na sua concepção, portanto, quebra-se a forma do romance convencional (europeu) e “surge a poética do romance africano” (2010, p. 31).

Nessa perspectiva de oratura e recuperações memorialísticas, pode-se notar, no conto “O Mistério da Rua da Missão”, de Ana Paula Tavares, uma voz narrativa que conta uma experiência de vida. São pequenas micro-histórias que, no seu bojo, observam os ritos e os costumes de gerações antigas, e, a partir desta recuperação, repassa-as para as gerações mais novas. Porém, dessa vez não se trata de uma pessoa contando para um círculo de ouvintes, à beira de uma fogueira em uma aldeia, mas, podemos entender o seu gesto como uma tradutora dos costumes de sua terra de origem para “ouvintes” de uma aldeia global, com leitores de várias nacionalidades e épocas. Não será possível, portanto, pensar esta voz ancestral, recriada na ficção de Paula Tavares, como uma tradutora dos conhecimentos e das tradições para as gerações de uma Angola moderna (ou, mesmo, de um mundo moderno?), reavendo o antigo e suas tradições nas cores vivas do contemporâneo?

Paula Tavares inicia o conto, revivendo, ou reinventando, variadas tradições e costumes e, valendo-se de sua voz narrativa passa a dar voz também a personagens comuns e mercantes da sociedade angolana

Diziam as mães que quem subia a Rua da Missão devia tomar algumas precauções: baixar o cesto, usar o pano bem trançado, não ter um bubu molhado, tirar a criança das costas e ter ao pescoço, pela ordem certa, os três cordões de missangas, vermelho, branco e azul. As mulheres grávidas eram aconselhadas pelas mais velhas a desviar-se dessa rua, especialmente de uma certa travessa. (TAVARES, 2009, p. 13)

Nota-se, nesse início do conto, uma valorização dos costumes mais antigos e a contaminação da língua portuguesa com palavras e expressões locais. Este efeito, lido à luz do que nos ensina Ana Mafalda Leite, sugere aquele efeito de irrupção de cosmovisões distintas

[...] no caso de escritores bilíngues, cujo contato com a ruralidade é mais íntimo e próximo, há uma espécie de ‘interseccionismos’ linguísticos, em que prolongamentos de frases se continuam em diferentes línguas, alternando ou imprimindo ritmos, assim como fazendo irromper, recuperadas, diferentes cosmovisões [...] (LEITE, 2003, p. 21-22).

Ora, a tradição oral africana constrói-se a partir de um conhecimento vivo e de grande eficácia pedagógica. Para as pessoas com vidas atreladas em comunidades, abrangendo a totalidade de sua existência, as tradições eram passadas pelos mais velhos aos mais novos, por meio de histórias, contos e costumes. Eram figuras que detinham um “poder mágico”, de manter vivas as estruturas dessas comunidades antigas.

Antonio Geraldo Cantarela afirma que a tradição oral africana se constrói exatamente sobre a concepção da palavra como sacralidade, e “não se limita ao *corpus* de histórias e lendas ou relatos mitológicos e históricos” (2012, p. 137). Isto porque ela abrange uma referência do homem com a natureza, os ensinamentos dos antepassados, os costumes familiares e personagens que detinham grande influência na arquitetura das sociedades antigas, como o velho, o feiticeiro e o curandeiro.

Neste sentido, entendemos que a recuperação dessas personagens e, conseqüentemente, de seus ensinamentos e memórias, não deixa de ser uma forma estratégica de efetuar uma revivescência da memória tradicional, fixando-a como material de uma “tradição viva” na literatura. Por meio, portanto, do texto literário, esses personagens ancestrais ganham vida e, assim, perpetuam seus dizeres e saberes.

Em “A tradição viva”, Amadou Hampaté Bâ sugere a necessidade de reunir os ensinamentos da “última geração dos grandes depositários” da tradição oral, frente ao receio de desaparecerem os “grandes monumentos vivos da tradição africana”, em virtude da ação corrosiva do tempo das grandes forças coloniais e dos tempos pós-coloniais. Já aqui, ficamos a nos interrogar se Paula Tavares, ao propor um rico hibridismo dos efeitos oralizantes com a língua portuguesa e ao reanimar essas personagens ancestrais e seus ensinamentos, não estaria pondo em evidência, exatamente, aqueles “tesouros insubstituíveis de uma educação peculiar, ao mesmo

tempo material, psicológica e espiritual, fundamentada no sentimento de unidade da vida e cujas fontes se perdem na noite dos tempos” (BÂ, 1982, p. 217-218)?

Paula Tavares revisita cenas da vida angolana, no conto “O mistério da rua da Missão”, desde costumes e tradições de raízes ancestrais e firmes em solo angolano até as memórias de uma Angola “portuguesa”, dos tempos da colonização, constituindo assim um lugar entre a tradição e a inserção de uma modernidade, tal como pode ser observado no trecho a seguir:

A rua da missão era uma espécie de nervo a atravessar a cidade e a bater por ela de dia e de noite, a fervilhar de pessoas, animais, trocas, vendas, gritos. O alcatrão numa travessa direito, por mais que deitassem camadas e camadas. A rua parecia ter vida própria e volta e meia era possível olhar várias camadas: alcatrão, calçada portuguesa, terra batida, caminhos de pé posto e areia de um deserto distante, onde nascia uma planta chamada melancolia, que os mais velhos guardavam por rara e doce mezinha, para muitas doenças [...] (TAVARES, 2009, p. 13)

Neste cenário criado por Paula Tavares, a Rua da Missão constitui uma espécie de nervo que corta a grande cidade de Luanda. Ela é descrita, assim, como uma rua com a movimentação intensa, característica dos grandes centros urbanos, no entanto, a ênfase do narrador não deixou de observar sinais de uma Angola mais tradicional, mais próxima dos costumes herdados de longa geração, tais como o mercado de trocas, o tráfego de animais, a areia misturada com a terra, além da calçada portuguesa, traço que remete aos tempos da colonização.

Apesar do grande centro urbano, o cenário é descrito com um espírito mais voltado exatamente para tais tradições, lembrando o rural. Além disso, há uma informação importante: a planta chamada melancolia, que os mais velhos guardavam em virtude de suas variadas utilidades. Roger Bastide (1968), por exemplo, relembra que o “africano vê em tudo que percebe através dos seus sentidos coisa diversa da que ele vê – descobre o Outro, isto é, o sagrado, através dos minerais, vegetais ou animais” (BASTIDE, 1968, p. 8). Neste sentido, não será possível inferir que esta pequena planta, no meio de um ambiente de proporções urbanas, sugere a presença sutil da tradição nos espaços ditos modernos, ou marcados pela civilidade moderna?

Acreditamos, portanto, que tal índice está longe de ser inocente, posto que Paula Tavares, a partir de uma sugestão sutil e poética, não deixa de invocar o passado tradicional africano e insinuar ao leitor por onde seus “vampiros” irão insurgir.

Dimensiona, assim, que tal criatura surge em meio às paredes urbanas, mas também incorre pelo cenário do sagrado africano.

Antes de adentrar a análise do vampiro em Paula Tavares, vale ressaltar que a reinvenção literária das tradições orais não deve ser pensada como a “salvação” dos textos e afirmações da oralidade pela escrita. E também não se deve cair na armadilha de que mitos e lendas do âmbito da ruralidade tradicional oral estejam sendo “elevados” à categoria do estatuto da escrita, ou que esta seja puramente a marca e a presença de culturas mais “desenvolvidas”.

Recorremos, portanto, ao pensamento de Ana Mafalda Leite, que entende mais adequadamente esta questão, no sentido de que se pode pensar que os recursos às fontes da oralidade, reinvestindo a memória da tradição de um estatuto literário, fazem parte de uma estratégia das literaturas africanas em firmar-se como literatura autóctone, no bojo mais amplo de uma “tentativa constante de partilhar de um sentido de identidade, perante as rupturas que o colonialismo determinou na psique africana” (LEITE, 2003, p. 36).

A sabedoria a ser preservada, e até mesmo redescoberta pelas novas gerações de escritores angolanos, é adquirida, como pode-se notar no conto de Paula Tavares, pela experiência de se observar o cotidiano da vida, e a voz do narrador expressa de forma concisa uma fala proverbial, no sentido de reviver um conhecimento antigo, bem como o caráter de exemplaridade que essas falas são revestidas. As memórias desses conhecimentos advêm da descrição de ritos, lugares e figuras revestidos por um simbolismo, típico das sociedades africanas.

A incursão pelos discursos rurais e as tradições revestidas por esses discursos é explorada por José Pimentel Teixeira (2003), no seu ensaio “Ma-Tuga no mato, imagens sobre os portugueses em discursos rurais moçambicanos”, no qual se apropria de alguns conhecimentos oriundos da observação e do contato com o povo moçambicano e a relação de medo e poder que eles tinham com os portugueses, após o período de colonização.

Pimentel Teixeira descreve que a relação e o contato com os habitantes de locais mais afastados dos grandes centros urbanos eram considerados curiosos, pois essa “reduzida interação era cruzada por uma enorme desconfiança, traduzida em forte evitamento, resistência e até fuga aos encontros” (2003, p. 92). Na sua perspectiva, esse medo está associado às memórias da colonização e à forma agressiva de exploração dos nativos pelos portugueses. E como Pimentel Teixeira discorre

Passadas semanas fui convidado para a primeira dança ocorrida na aldeia desde a minha chegada. Só aí percebi que o evitamento que me rodeava se ligava a ausência de sociabilidade noturna que vinha encontrando. Para meu espanto soube que essa dança era então possível por ter havido consenso de que, afinal, eu não era um vampiro, um “chupa-sangue”. (TEIXEIRA, 2003, p. 94)

A associação do agente externo, o homem branco português, com o que os habitantes rurais de Moçambique chamam de “chupa-sangue” é uma relação interessante ao observarmos a principal característica que sustenta o arquétipo vampírico: o vampirismo. Característica de quem, como um chupador (como o codinome sugere), age com voracidade, sugando e explorando os demais, com intensidade e avidez.

Havia uma resistência contra o português “conjugada com a sua extensão, reação rural face a um Estado agressor das populações e aos seus (hipotéticos) agentes” (TEIXEIRA, 2003, p. 93). O agressor português, branco, ou seja, o sujeito vampírico, simbolicamente falando, viria de fora, como um agente externo que se infiltra nas comunidades locais, acabando por “sugar” a energia da população local, a energia vital (o sangue) desses povos.

Teixeira relata que

O vampirismo dos brancos portugueses pareceu-me a simbolização de serem eles nesta zona secular, exógena e extraordinária ameaça. Evoquei então as memórias locais desse tráfico transoceânico, uma terrível drenagem de mão-de-obra que tornava exangue a população, assim ameaçada na sua reprodução biológica e social, desapossada de parte da sua força vital, do seu sangue. (TEIXEIRA, 2003, p. 93)

O vampirismo do branco, assim como o vampirismo dos mais clássicos vampiros da literatura ocidental, acaba também por adoecer sua vítima, por tirar suas forças como um parasita, capaz de mata-lo aos poucos. Em nosso entender, a relação estabelecida por José Pimentel Teixeira é extremamente feliz, no sentido de que evoca as memórias da colonização portuguesa em Moçambique e o trauma social presente nessa relação de força entre portugueses e os locais.

Aqui, portanto, temos de imediato um vampiro luso, o colonizador, que com força domina sua vítima. José Pimentel Teixeira traz, assim, um simbolismo de vampirismo na relação do homem branco com os explorados africanos, capaz de saciar

a “sede” europeia pela comercialização e pelos lucros oriundos das colônias africanas. Ainda de acordo com ele,

Assim sendo associei este vampirismo à simbolização das relações de exploração aqui exercidas pelos meus antepassados próximos e distantes: o “vampiro branco. Coração Negro”, temível ameaça externa, como metáfora (e catarse?) de séculos de extração de trabalho, da energia vital, do sangue das sociedades. [...] os brancos são vampiros, se bem que franceses. E também eles agentes históricos do tráfico escravagista e de um sistema colonial assente na exação do trabalho. (TEIXEIRA, 2003, p. 94)

As “forças vitais” sublinhadas por José Teixeira (2003, p. 93-94) constituem uma característica iminente na configuração das relações e hierarquizações das sociedades africanas, entre os seres humanos, a natureza, os seres místicos e ancestrais e as forças que compõem uma sociedade. Também por este viés, Fabio Leite (1995) sublinha, em *Valores Civilizatórios em sociedades Negro-africanas*,

A questão da força vital [...], refere-se àquela energia inerente aos seres humanos que faz configurar o ser-força ou a força-ser, não havendo separações possível entre as duas instâncias, que, dessa forma, constituem uma única realidade. Importa notar, entretanto, que a vitalidade universal, capaz de assim individualizar-se, é relacionada com aspectos precisos da problemática que envolve, possibilitando objetivar as relações que se estabelecem entre homem, natureza e aparecendo com elemento pertencente ao domínio da consciência social. (LEITE, 1995/1996, p. 104)

O tráfico negreiro, ao retirar indivíduos das sociedades africanas, homens e mulheres, deixando velhos e crianças para trás, rompe com um círculo de energias vitais que compõem a dinâmica ancestral dessas sociedades. Retirando a força de trabalho (homens e mulheres) das mesmas e quebrando o elo entre as crianças e os mais velhos, que são a última instância dessas forças, rompe-se, como observou Pimentel Teixeira (2003), com a reprodução biológicas dessas sociedades, assim causando fragilidades doentias.

Essas estruturas sociais africanas, estudadas por Roger Bastide (1968), são dimensionadas como

[...] estruturas de transição, de um grupo de crianças para um de jovens, de um de jovens para um de adultos, de um de adultos para um de velhos. Porém, toda transição é perigosa, pois inscreve-se em uma determinada ordem, representa o momento dinâmico do funcionamento dessa ordem; põe, portanto, em movimento as forças em equilíbrio. (BASTIDE, 1968, p. 15)

Ora, utilizando a mecânica do vampirismo “social”, apontada por José Pimentel Teixeira, com o processo de colonização, observa-se um intenso ato de sucção das energias das sociedades locais africanas, causando um problema de “rompimento de equilíbrio” dentro das esferas sociais desses grupos, provocando, assim, um processo de adoecimento lento, efeito colateral do gesto vampírico, tal como encontramos propriamente em certas cenas de contos e romances ocidentais.

É preciso também destacar que há uma segunda forma de “vampirização” nestes cenários africanos, dessa vez relacionado ao sujeito local para com o europeu.

Thomas Bonnici afirma que os meandros da colonização europeia na África, um dos fatores de dominação imediata, incluíam, em primeira mão, a imposição das línguas ocidentais e o soterramento – e assim a marginalização – das línguas e dos costumes africanos. E o teórico aponta que, nesse meandro colonizador,

A língua europeia, estudada em seu padrão mais culto, não admitia concorrências e, portanto, rejeitava “distorções não-canônicas” oriundas das periferias e da margem. A sedução era tanta, que muitos nativos começaram a mergulhar na cultura importada e, negando as suas origens, passavam a escrever na língua padrão europeia e a imitar os clássicos de sua literatura. (BONNICI, 2000, p. 12)

Passado o período de colonização e as lutas pela independência, as antigas potências deixaram legados em suas colônias, muitas vezes corrosivos e destrutivos. No entanto, há um outro que, combinado com a cultura local, pode resultar na compreensão de uma África contemporânea e moderna. Entre esses legados, a língua do colonizador ficou presente no cotidiano dessas culturas e sociedades. E o vampiro, antes observado como o Outro, o estrangeiro, agora pode ser percebido na relação imagética e na relação oralidade/língua portuguesa, facilmente encontradas em autores como Ana Paula Tavares e Mia Couto, por exemplo.

O colonizado, sugestivamente, suga e apropria-se dessa língua estrangeira, porém, não mais como um modelo indivisível a ser seguido, pois essa língua “vampirizada”, agora, faz parte do sujeito africano e, em tempos pós-coloniais, será utilizada em favor do ex-colonizado. Thomas Bonnici afirma que o “idioma é um instrumento ideologicamente carregado, o autor pós-colonial sempre se encontra numa verdadeira tensão entre os polos da ab-rogação do idioma recebido da metrópole e da apropriação que submete o idioma a uma versão popular” (2000, p. 19). Talvez, em

meio ao processo de colonização, a implantação do idioma do colonizador seja um dos símbolos mais marcantes de dominação cultural de uma civilização sobre outra. Porém, Manuel Rui Monteiro (2008) explica a desconstrução desse texto e dessa língua “civilizadora”, europeia e a sua reconstrução, sua utilização em junção com a oralidade, com os sabores da terra e da cultura africana.

Antes de hibridizar a língua portuguesa com os cantos e contos da oralidade africana, explica Manuel Rui, o nativo tem que sugar, aspirar a língua europeia, esta mesma língua que bombardeou e violou a língua nativa. Reconstruir, enfim, “peça a peça”, esse “canhão”, como descreve Manuel Rui, mas não o disparar contra a língua portuguesa, ou a cultura europeia. Na verdade, o projeto de Manuel Rui é o de que a mesma língua do colonizador pare de agredi-lo e de deturpa-lo, culturalmente, e se transforme num meio enriquecedor de criação: “Mas para fazer isto eu tenho que transformar e transformo-me. Assim na minha oratura para além das estórias antigas na memória do tempo eu vou passar a incluir-te” (RUI, 2008, p.27).

Assim como o vampiro que transforma suas vítimas em “outros”, ou seja, o sujeito vampirizado acaba sofrendo influências do vampirizador, às vezes até se transformando em outros vampiros, também a língua trazida pelo outro europeu, quando vampirizada pelo sujeito africano, acaba se transformando em “outra”, sobretudo quando é “sugada” e desconstruída pelos escritores em tempos pós-coloniais. Neste sentido, Manuel Rui esclarece: “[...] o meu texto tem que se manter assim oraturizado e oraturizante. Se eu perco a cosmicidade do rito perco a luta” (2008, p. 27). Ou seja, é preciso observar um gesto político nesta apropriação vampírica da língua, sem perder de vista as necessidades estéticas de criação que o artista literário lança mão: “[...] afinal isto é uma luta. E eu não posso retirar do meu texto a arma principal. A identidade. Se o fizer deixo de ser eu e fico outro, aliás como o outro quer” (MONTEIRO, 2008, p. 27).

Ora, até aqui podemos observar duas possibilidades de vampirismo na África: de um lado o vampiro luso, branco, explorar das energias vitais das forças das sociedades africanas colonizadas, e de outro o próprio africano que “vampirizou” a língua do europeu e a transcendeu em uma língua outra, nem essencialmente portuguesa, nem em sua essência oralizadora das tradições africanas, mas uma língua híbrida e constituída de características inerentes às tradições ancestrais e culturais africanas, resultando em uma “língua vampira”, capaz de se identificar com a língua ocidental e ao mesmo tempo recorrer a identidades existentes em dialetos e costumes dos contos e cantos, presentes na ancestralidade africana.

Há, ainda, uma terceira instância, apontada por José Pimenta Teixeira (2003), acerca do *vampirismo* na África. Porém, esse não está ligado ao estrangeiro, ao exógeno. É um vampirismo com arestas locais, de uma cultura interna ao ambiente africano, e como o próprio pesquisador sugere: “vampiros na vizinhança” (TEIXEIRA, 2003, p. 96-97).

Na sua experiência de observação de contato entre sujeitos de culturas distintas, Pimentel Teixeira se via, *a priori*, externo ao mundo daquela ordem social, onde estava a se imbricar (vilarejos rurais, longe dos centros urbanos de Moçambique) e, “para uns e outros sempre dominantes externos, agressores à sociedade em que me procurava inserir” (TEIXEIRA, 2003, p. 97). Assim, sua conclusão não poderia ser outra a não ser a de que havia um “abismo de diferença entre nós e os locais, vampiros que éramos denunciávamos os nossos irredutíveis apetites, ilegítimos e ofensores” (TEIXEIRA, 2003, p. 97).

Aquela outra forma de se observar o vampirismo na África, pertencente aos ritos e mitos dessa cultura ancestral e tradicional, pertencente aos meios rurais mais rústicos, chamou a atenção de Pimentel Teixeira (2003). O pesquisador relata que teve a sua perspectiva, acerca sobre o vampiro, abalada. Mwenne Olupale²⁰ contou-lhe sobre o assassinato de três dos seus “sobrinhos” uterinos, perpetrado por apoiantes do Presidente da Aldeia. Foi-lhe revelado que, em disputas por poderes de uma determinada localização, seus sobrinhos haviam sido alvos de atentados: “Ora, este atentado tinha sido através de vampirismo!” E detalhou ainda que, “como cúmulo o sangue tinha sido vendido na cidade, lucros que tinham possibilitado a aquisição por parte do Presidente de uma moageira e a abertura de uma conta bancária na capital distrital” (TEIXERA, 2003, p. 97).

Algo totalmente inusitado em contexto aldeão, como se refere Teixeira (2003). Este ato de “chupa-sanguismo” estava agora em uma disputa enraizada na cultura local, por disputas econômicas, e ele “podia nele entrever a denúncia do uso (violento) do poder por parte de um aldeão que assim procurava mudar seu estatuto econômico” (2003, p. 97). Cenário bem diferente daquela primeira perspectiva de José Pimentel Teixeira, em que o vampiro era o homem branco, português, externo ao ambiente cultural moçambicano. Como ele próprio afirma: “por outro lado, o vampirismo, era

²⁰ Mwenne Olupale é um chefe de segmento de linhagem de elevado estatuto, quase sempre responsável por uma povoação ou de um conjunto destas.

agora de incidência intra-aldeã, sendo impossível associá-lo a uma exterioridade social” (TEIXEIRA, 2003, p. 97).

O aspecto acusatório de vampirismo incorria agora numa “contingência social extrema. Com o efeito, a suspeita incorre sobre qualquer indivíduo presente no contínuo de relacionamento, do vizinho próximo, ao desconhecido estrangeiro” (2003, p. 97). Nesse caso, o estrangeiro, no qual se refere, é um agente social oriundo da própria cultura africana, de outros povoados ou localizações, capaz mesmo de fazer uso de algo que conhecemos no ocidente como feitiçaria. Tal afirmação vai ao encontro das referências apontadas por Pimentel Teixeira, no sentido de que

E essa continuidade acusatória implica um fato básico: o vampirismo é na essência homólogo a um ato de feitiçaria. E esta é omnipresente na vida social, para não afirmar onipotente. Sabe-se da sua predominância nas relações de proximidade, linhageira e doméstica. Ou seja, o mais poderoso, dos inimigos, o feiticeiro, desabrido mais perigoso, encontra-se dentro de uma casa, um potencial vampiro doméstico, e quantas vezes descontrolado. (TEIXEIRA, 2003, p. 97)

Ora, aqui, há um aspecto fundamental capaz de auxiliar na leitura do conto de Paula Tavares. É preciso sublinhar que existe uma trinca de personagens no centro do conto, por onde passa toda a mística e todos os conhecimentos ancestrais. São eles: Avó Faninha, personagem central; sua vizinha, Dona Filomena, e o estrangeiro de Goa, Ti Camotin, uma espécie de feiticeiro ancião, que, apesar de se constituir um agente externo do local cultural, na visão do narrador, encontra-se atrelado ao ambiente.

Essa tríade de personagens acarreta na convergência com a visão de Teixeira (2003), ao falar que o ato de vampirismo pode estar próximo da casa de um agente social local. Ou seja, no conto, este pode ser tanto um vizinho (Dona Filomena), “[...] Dona Filomena, avó de nosso vizinho Luvualu [...]” (TAVARES, p. 14); as lembranças acerca de Dona Filomena, vizinha da Avó Faninha, que a fazia benzer-se, atormentava-a de alguma forma, ou seja, a relação entre as duas personagens, que ao decorrer do conto, sugere uma relação de “vampirização”, está disposta entre dois agentes sociais próximos (vizinhos), pertencentes a uma mesma comunidade. Em seu ensaio, Pimentel Teixeira (2003) descreve que o processo de vampirização na África pode ocorrer entre atores sociais de uma mesma comunidade e/ou, com um agente social estrangeiro, de fora do seu grupo, que, em “O Mistério da Rua da Missão”, fica caracterizado por Ti Camotin, um estrangeiro de Goa, personagem viajante, tanto no sentido geográfico quanto no cultural.

Paula Tavares oferece, sugestivamente, ao decorrer do conto sinais dos caminhos que irá percorrer. Sinaliza, por exemplo, sua intenção em dar voz ao tradicional, em cenarizar na memória do leitor um local bem delimitado, em meio a uma grande rua que corta um grande centro urbano, sem perder, no entanto, perceptíveis tonalidades rurais. Os sinais dessa evocação do passado podem ser notados quando Paula Tavares descreve que

A Avó guardava, no armário, vasos com reserva de melancolia, brilho das folhas ao anoitecer, pele da água arrepiada pelo vento.
A rua, de vez em quando, parecia mudar de lugar, *deixando um olho aberto para as profundezas onde nascia o silêncio e descansavam, pensava avó Faninha, os antepassados.* (TAVARES, 2009, p. 13; grifos meus)

Falar em velho e velhice na África é tomar como referência representações feitas por um tipo de literatura que, recentemente, assumiu como tarefa reafirmar identidades e defender um projeto de identidade nacional e literária. Neste sentido, Maria N. Soares Fonseca (2009) afirma que

A partir das literaturas africanas de língua portuguesa e dos mecanismos desenvolvidos por elas para restaurar tradições sufocadas pelo colonialismo, é possível identificar uma acentuada tendência de se retomarem as representações do velho, guardador da memória coletiva, e com elas compreender peculiaridades da cultura em sua constante transformação. (FONSECA, 2009, p. 131)

Ora, em convergência com esta tendência observada pela ensaísta brasileira, o conto de Ana Paula Tavares não deixa de investir neste tipo de representação, sobretudo, quando observamos a personagem de Ti Camotim. Ali, também, o velho tem um papel fundamental na organização social e espiritual daquela sociedade angolana, ainda que situada numa rua urbana e urbanizada. Também ali, a velhice é uma etapa da vida que muitos aspiram, pois há a crença na sobrevivência e na continuidade da vida no culto aos antepassados, que privilegia os anciões: “[...] assim como a criança está destinada a ser adulta, o adulto velho, o velho antepassado como força vital renascerá para complementar o círculo do universo” (KABWASA, 1982, p. 14).

Paula Tavares, em seu conto, constrói um narrador, “com voz de criança”, ou melhor dizendo, a história contada se passa na infância da personagem narradora, pois ele se põe em meio a outras crianças: “ficávamos por algum tempo inquietos, à espera

de adivinhar o que o silêncio nos dizia. Mas não conseguíamos aguentar muito tempo. Saíamos para a rua, para o barulho, para o assalto às mangueiras” (TAVARES, 2009, p. 15). Todos os fatos ocorridos com as personagens mais velhas – Ti Camotim e Avó Faninha – são descritos por um olhar “jovem”, como fatos ocorridos em uma infância, que se transformaram em lembranças, em saberes.

Nós, à época, éramos pouco dados a meditar sobre esse outro lado das coisas. Não tínhamos tempo para tão complexos mistérios, a morte estava longe e o dia-a-dia pouco para a nossa vontade de o apanhar de frente. Rondávamos os pássaros, sua estranha maneira de canta, seus voos curtos bruscamente interrompidos com a precisão de nossas pedras. Estávamos num jardim encantado e não sabíamos. (TAVARES, 2009, p. 17)

As personagens “velhas”, como a Avó Faninha e o Ti Camotim, e toda aura criada em torno delas pela personagem narradora, seus mistérios, suas ações, constituem-se em uma relação entre a personagem narradora e as outras crianças, que observavam toda ação dos “mais velhos”. O ato de reproduzir os fatos ocorridos, no conto, pela personagem narradora, não deixa de ser uma forma de reviver a tradição, de buscar no passado um conhecimento. Neste sentido, a fala do narrador confirma esta nossa perspectiva, na medida em que “o nosso tempo era outro, voraz, saltos, a empurrar o mundo na curva do arco e do arame. Só conhecíamos a vida” (TAVARES, p. 15). Os mistérios e segredos da vida e morte não eram fáceis de entender, quando jovem, porém o tempo e os anos revelam tais mistérios aos poucos, e o fato de contar e reviver os fatos passados constitui também uma forma singular de transmiti-los.

O velho e os antepassados são como recipientes, onde a vida deposita conhecimento, costumes e tradições, a serem passados para as gerações futuras. Em uma comunidade fundamentada pela oralidade, e que não havia formas de escritas para registrar e documentar, a maneira de manter tal acervo ritual era feita assim. Para perpetuar histórias e ensinamentos através da performance oral, os anciões, os autênticos portadores da memória coletiva desempenham um papel fundamental nesta rede de transmissão de saberes, o que fundamenta a relevância dessas personagens nos textos africanos contemporâneos, como estratégias de construções memorialísticas pela literatura.

Nesse esforço de reconstruir a tradição em detrimento das forças e dos resquícios de uma memória coletiva colonizadora, a tradição volta a ser valorizada e

entendida como uma forma de identificação do homem com a terra e com os valores transmitidos pelos antepassados, em tempos pré-coloniais.

Segundo Maria Nazareth Soares Fonseca,

Deve-se considerar, no entanto, que essa tradição em expressões diferenciadas e localizadas, não podendo ser generalizante. Quando se afirmam que nas culturas africanas o velho desfruta de um lugar privilegiado, porque exerce funções ritualizadas nas comunidades e participa das relações mais próximas aos deuses, corre-se o risco de cair em generalizações bastante perigosas. (FONSECA, 2009, p. 1312-133)

A pesquisadora ainda implica que há existências de peculiaridades, como o culto aos antepassados, com rituais “que definem a relação entre os vivos e os mortos, exercidas como se fossem relações entre pessoas, faz-se através de simbolismos significativos, não somente nos atos em si, mas ritualidade com expressões próprias de cada cultura” (FONSECA, 2009, 133).

Independente das culturas vigentes, parece ser de interesse dos escritores africanos contemporâneos saber conjecturar essas tradições com as necessidades do mundo contemporâneo, saber aliar a tradição e a modernidade. Paula Tavares tem suas arestas bem definidas e localizadas nas raízes culturais africanas, porém, a tradição existente no universo africano pré-colonial, entendida como imaculada pela cultura branco, é algo impensável, intangível, pois as marcas do contato com as civilizações europeias são profundas.

É bom lembrar aqui a lição deixada por Homi Bhabha sobre o passado da memória, assim como sobre as tradições em constantes movimentos e simbioses. Em *O local da cultura*, o crítico cultural indiano é enfático ao sintetizar esta necessidade de diálogo e de interrogação do presente com a tradição

O desafio à modernidade está em redefinir a relação de significação com um “presente” disjuntivo: encenando o passado como símbolo, mito, memória, história, o ancestral – mas um passado cujo valor iterativo como signo reinscreve as “lições do passado” na própria textualidade do presente, que determina tanto a identificação com a modernidade quanto o questionamento desta (BHABHA, 2007, p. 341).

Resgatando este pensamento em certos escritores inseridos nesta literatura pós-colonial, não será de todo difícil observar que o questionamento da modernidade e dos cânones europeus não pode ser sintetizado em negar esta relação com o moderno e,

tampouco, abnegar o passado e a tradição. Antes, é preciso saber correlacioná-los em um processo híbrido e enriquecedor para se compreender a sua própria natureza.

Também nesta perspectiva, Maria Nazareth Sores Fonseca evidencia que, “ao resgatar a figura do velho e o seu lugar na estrutura social, transportando para a escrita os rituais de uma tradição aprendida com os ancestrais, essa literatura, evidencia, certamente, de forma peculiar a convivência entre os africanos” (FONSECA, 2009, 133). Ora, além desta compreensão, interrogamos se, com esta aproximação, não será possível também entender como gesto de uma denúncia da exclusão da importância do velho na composição dos ensinamentos da educação tradicional na África? Não será isto também uma forma de evidenciar uma África que, observada apenas pelos olhares modernos e ocidentais, certamente, silencia essas formas tradicionais e as relega a um nicho de esquecimento para as gerações mais atuais?

O ato da escrita, orquestrado pelos romancistas e poetas africanos contemporâneos, ou seja, a letra, evidencia e torna a preencher de elementos próprios, espaços por onde circulavam os gestos e a voz, registrando os rituais que as guerras e os novos tempos vão tornando cada vez mais difícil de ser visto e ouvido (FONSECA, 2009).

Ao se falar em rituais, na África, alguns estudiosos evidenciam a importância de certas figuras, tais como o feiticeiro, o adivinho, o curandeiro e o régulo, colocando-os, quase sempre, sob o signo da vulnerabilidade devido à idade avançada. Porém, por detrás de suas figuras, encontra-se, na memória coletiva, uma força mística, como bem esclarece Maria Nazareth Soares Fonseca: “o mais velho é responsável pelos rituais que restauram o poder dos espíritos e da palavra e asseguraram a ordem ensinada pelos antepassados” (FONSECA, 2009, p. 135).

Ora, no conto “O Mistério da Rua da Missão”, a figura do feiticeiro é representada por Ti Camotim, apresentado pelo narrador como

[...] vindo de Goa, deportado diziam nossos pais com voz baixinha para nos assustar, era muito magro e alto e parecia tão antigo como a rua e a travessa onde morava, nº 7. Diferente de Avó Faninha, para ele a morte era um caminho de ir e voltar, um poço fundo da antiga caverna, cuja ciência conhecia e desvendava, encontrando sempre novos sentidos, como os espelhos e mistérios que lhe forravam as paredes da casa. (TAVARES, 2009, p. 15)

Apesar da aparência física frágil e do desgaste causado pela idade (indecifrável), tão antigo como o tempo, Ti Camotim não demonstrava fraqueza e não se intimidava ao relacionar-se com as pessoas mais novas, ao contrário, os membros da comunidade demonstravam respeito e medo pela sua figura e seus segredos. Ti Camotim era dono de uma ciência que consistia em saber lidar com o mundo dos espíritos, conhecer os malefícios e os benefícios do contato com a esfera sobrenatural, ou seja, um andarilho entre a vida e a morte. A figura de personagens, como a de Ti Camotim, portador desses saberes ancestrais, caracterizado como um feiticeiro ou curandeiro, o torna salutar dentro de uma comunidade africana.

José Pimentel Teixeira (2003, p. 98) observa que há a existência de tecnologias locais específicas de defesa/ataque, associadas às forças espirituais próprias, exigindo daí terapias e prevenções bem particulares. De acordo com a cultura local de cada célula social, o feiticeiro poderia atacar um indivíduo espiritualmente, podendo leva-lo até a morte, porém, sua ação também poderia incluir gestos positivos, com poderes capazes de curar os malefícios que possíveis espíritos causassem nos seres humanos.

Para além destas figurações de personagens feiticeiros, é preciso sublinhar que, nas culturas modernas africanas, a narrativa oral foi incorporada à literatura pelos poetas, contistas e romancistas, comprometidos com a construção de uma identidade literária específica, cujas raízes libertárias apontavam para a independência de uma força culturalmente dominante e homogênea. Ora, em nossa perspectiva, a constituição do vampiro africano pode ser sugerida por meio de uma revisitação desta cultura tradicional, que convergiria, ao falarmos sobre esse vampiro, também com aquele pré-literário, de cunho ocidental.

Claude Lecouteux (2005) menciona que a religião cristã estava estritamente conectada ao vampirismo pré-literário, e houve um período em que a figura da bruxa (ou dos bruxos) fez parte do imaginário vampiresco europeu, relacionada à crença em Deus e no Diabo. Porém, na África, a concepção da palavra feiticeira recebe outras conotações, e foge da sistemática cristã de relacionamento binário entre “bem” e “mal”.

Entretanto, destaca-se aqui que a figura do feiticeiro ou do bruxo, conectado ao vampirismo, não é uma exclusividade europeia ou africana, e o conto de Paula Tavares constitui, neste sentido, uma espécie de simbiose da cultura moderna com as raízes africanas tradicionais, que a escritora angolana traduz para uma coletânea sobre “vampirismos” (no plural de suas significações).

Na criação de obras ficcionais, os escritores utilizam-se de personagens, cuja característica e papel sejam de importância para a dinâmica da representação do acervo cultural das sociedades africanas. Por meio dessas personagens, os costumes, a oralidade e os ensinamentos, elementos de grande valia, também são transmitidos entre gerações, promovendo, assim, a solidificação de uma identidade e de saberes próprios. São elas, as personagens, aquelas que aparecem simbolicamente revestidas de significações

Sendo assim, através dessa percepção, a figura do arauto, entendida como função socializadora, foi incorporada à literatura produzida pela poeta, contista e narradora. Torna-se tradutora de uma cultura e de uma literatura engajada vista por dois vieses: o seu suplemento afro, mas contextualizado e recuperando elementos bantos. (DIONISIO, 2011-2012, p. 32)

Dejair Dionisio, ao destacar o pesquisador José Redinha²¹ (1958) e seu trabalho sobre a *Etnossociologia do Nordeste de Angola*, colabora para a ideia de “que alguns personagens, no espaço específico daquele povo, têm uma percepção e diferenciação profunda dessas figuras sociais” (DIONISIO, 2011-2012, p. 32). E dentre essas “figuras sociais” de grande relevância, conforme já frisamos, destaca-se o velho, como figura ancestral, possuidor dos saberes e tradições, ou seja, o “elo” de uma corrente cósmica de energias que movimentam as sociedades tradicionais africanas. Outra figura de importante relevância é o do curandeiro ou feiticeiro, capaz de invocar os mais profundos saberes memorialísticos sobre os mundos dos vivos e dos mortos, capaz de pôr em ponto de convergência uma tênue linha de “vel”, as energias e contatos entre os dois mundos.

O ensaísta salienta ainda que essas figuras sociais, como o curandeiro e o feiticeiro, constituem um elenco de “[...] personagens que são fundamentais na cosmogonia do pensamento africano, aqui reduzido para efeito de análise do mundo banto, particularmente situado em Angola” (DIONISIO, 2011-1012, p. 32). Elas simbolizam a tradição cultural que se enraíza na constituição da sociedade africana e, conseqüentemente, na sua herança, patrimônio valorativo no âmbito da ancestralidade.

Ao afirmarmos que tais personagens são ancestrais, fazemos no sentido de entendê-los como criaturas que carregam, memorialistamente, costumes, laços

²¹ REDINHA, José. *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Portugal, Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1958.

sociais, religiosidades e crenças oriundas de um ambiente rural, autóctone, distante no espaço/tempo dos grandes centros urbanos modernos, sobretudo aqueles oferecidos pelas potências europeias ocidentais.

Em nosso entender, o efeito causado pela recuperação dessa memória e de todo seu arcabouço cultural ancestral ocasiona uma diferenciação, ou seja, ele cria a *diferença* para com a cultura das potências colonizadoras. Estas, por sua vez, a partir de uma necessidade de imposição hegemônica, consolidada por todo um período de colonização, impõem novos costumes, novas línguas, além de formas de religiosidades muito diferentes e contrastantes, formas de governabilidade e hierarquia social, provocando, assim, uma fissura em todo um sistema social e cultural já estabelecido dentro dessas sociedades africanas.

Relegando, portanto, o arcabouço ancestral e suas práticas a uma marginalidade em sua própria terra mãe, houve por muito tempo, sobretudo nos Países Africanos de Língua Portuguesa, um silêncio perturbador, causado pelo choque cultural e pela força de exploração das “forças vitais” das sociedades africanas pelos colonizadores europeus.

No nosso caso específico, o escritor angolano, ao recuperar personagens como o velho, o curandeiro ou o feiticeiro, rompe com este manejo silenciador que impôs sobre todo um aparato cultural a condição de marginalidade, e põe em questionamento o que é ser angolano, além de relativizar e interrogar qualquer hegemonia e tentativa de homogeneidade cultural e literária, posto que o sujeito angolano, tal como outros pertencentes ao universo continental africano, possui uma identidade própria e um arcabouço cultural imaterial, tão antigo quanto as ancestralidades gregas, romanas ou saxônicas, por exemplo.

E, indo mais adiante, literariamente, ele dissolve qualquer pensamento de que as Literaturas Africanas, para serem reconhecidas e aceitas como matérias artísticas não marginalizadas, necessariamente tenham que fazer uso, impositivamente, do cânone literário europeu, ou dos aparatos exclusivamente ocidentais, ou de todo seu poder globalizador. Ao referir-se ao projeto de escrita de Ana Paula Tavares, Fernanda A. Gomes descreve bem as sutilezas da poetisa angolana

[...] sob a fruição da linguagem de Ana Paula Tavares, aprendemos uma sensibilidade feminina que deseja, que sonha e que quer cumprir a função de transmissora de ritos, histórias e sabedorias do imaginário cultural dos povos do Huíla, através de narrações presentes em suas crônicas. Assim, as

palavras saltam e vêm à tona para nos fazerem refletir, poeticamente, sobre os caminhos percorridos por Angola em relação à sua história, às suas tradições e ao papel das mulheres angolanas (2007, p. 48).

Ora, o conto “O Mistério da Rua da Missão” desenvolve todo um ambiente com uma aura de mistério, superstições e misticismos, porém, o leitor, ao deparar-se pela primeira vez, passa a sentir uma sensação de estranhamento, posto que a autora em quase nada facilita o entendimento deste dentro de uma esfera vampirizante, que a antologia prevê. No entanto, a sedução dá-se a partir da aposta que faz sobre certas imagens do acervo cultural angolano. Marcado, portanto, por um espaço de sugestões, o conto de Paula Tavares oferece ao leitor uma instância textual com ambiguidades e, até mesmo, dúvidas sobre o imaginário popular de uma comunidade.

No conto em estudo, o grande mistério incide sobre a casa que ocupa o número 77 da Rua da Missão. O número inexistente no mapa do bairro residencial, conforme explica o narrador em primeira pessoa: “[...] para nós, era um jogo e várias vezes tentávamos, medindo o caminho a passo, 76 e um e dois e três e nada... aparecia logo o número 78” (TAVARES, 2009, p. 14). Da desaparecimento do número 77, portanto, nasce a memória coletiva do narrador e dos agentes sociais daquele grupo.

Simbolicamente, é possível compreender que o número residencial 77, desaparecido, porém vivo na memória coletiva da comunidade, seja a representação da tradição e dos costumes ancestrais, invisíveis dentro de uma rua movimentada de um bairro, pertencente a um núcleo urbano maior. A singularidade desta disposição da casa reside, em nosso entender, na forma inusitada como, num cenário citadino, revive e resgata a aura ruralista dessas tradições. A figura ancestral da Avó Faninha, por exemplo, portadora de conhecimentos ocultos e tradições antigas como a terra, “parecia não se incomodar com o fato e, tal como para muitas outras coisas, transportava o mistério no coração” (TAVARES, 2009 p. 14). A ancestralidade revigorada nas personagens de Avó Faninha, Ti Camotim e Dona Filomena carrega as significações desses ritos iniciáticos e, assim, não se desestabiliza com a “invisibilidade” do número 77, muito pelo contrário, já que, neles, esse número se encontrava.

Neste sentido, tem razão Jorge Valentim, quando afirma que este conto de Paula Tavares “tece, em torno dessas personagens singulares, uma aura de estranhamento, mistério e curiosidade sedutora” (VALENTIM, 2012, p. 84). O estranhamento, certamente, é causado em leitores que não estão devidamente iniciados nestas tradições e neste patrimônio cultural, já que estes estabelecem uma nítida relação de *diferença* e

de contraste com as referências eurocêntricas, causando essa sensação em uma primeira leitura.

No entanto, o que nos interessa notar neste texto de Paula Tavares é o fato de que a tonalidade vampírica não repousa apenas sobre uma personagem, mas sobre um ambiente social como um todo. Vale destacar que, em “O mistério da rua da Missão”, os espaços das casas, das ruas e das personagens sobrevivem no tempo, estabelecendo um diálogo muito próximo com aquele modelo do vampiro clássico, do arquétipo ocidental, sugando uma energia que paira no ar. No conto, a composição social e espiritual que fomenta a sociedade angolana aparenta ter vida própria, e ela suga e é sugada energeticamente pelas personagens. Interessante observar como esta situação surgida no seio deste conto encontra ressonâncias com o pensamento de Kabengele Munanga, segundo o qual

O mundo é um conjunto de forças hierarquizadas: deuses, ancestrais, mortos da família, chefes, pais e etc; até as crianças. Através dessas categorias circula uma energia vital, na direção dos deuses, passando pelos ancestrais que são os intermediários entre os vivos e os mortos até chegar aos mais jovens, comuns mortais. Há técnicas para interferir sobre o curso das forças, no sentido de diminuí-las, ou aumenta-las, como as práticas mágicas, a feitiçaria etc. A própria morte constitui um exemplo de diminuição de força vital. Assim, ela e o princípio de sua circulação caracterizam toda África negra (1988, p. 61).

Se o estabelecimento destas personagens, realmente, sugere este “conjunto de forças hierarquizadas”, por onde circula toda uma “energia vital”, que alimenta a vida dos circundantes, inclusive das crianças, que se sentem atraídas, ora pela curiosidade, ora pelo mistério que a casa desperta, não podemos deixar de observar que uma figura deste elenco parece instaurar uma certa dissonância perturbadora nesta ordem. A figura feminina, no conto de Paula Tavares, da Avó Faninha tem um papel importante, talvez, porque, numa espécie de um ato de “rebeldia” – ou como a Avó Faninha mesmo representava, “dona de seu destino (2009, p. 14) –, ela tenta quebrar, romper com a sistemática universal da ancestralidade: juventude-mulher-velha-ancestral. Fugindo, portanto, desta ordem rigorosa, Avó Faninha queria escolher sua morte, queria morrer jovem, bela, bem vestida. Não queria chegar à deterioração física da idade avançada nem conhecer o que a vida a ofereceria além da beleza e juventude.

Dentro desse cenário, em que a Avó Faninha busca escolher a morte, surge a terceira personagem: a enigmática Dano Filomena

Alguma coisa deve ter acontecido porque, sempre que falava de Dona Filomena, avó do nosso vizinho Luvualu, a avó Faninha benzia-se, retirava, do seu quarto, a pá do fumo e acendia alecrim, açúcar e folhas de louro e, enquanto fumigava a casa toda, dizia: “Ela roubou minha morte. A minha forma de morrer tinha acabado ali. Demorei anos para preparar com detalhes os tempos da minha morte. Tinha que ser em segredo, rápida e muito bela (TAVARES, 2009, p. 14).

Interessante observar que a personagem Dona Filomena não aparece em vida em momento algum da trama do conto. No entanto, quando o narrador sugere, sutilmente, que Dona Filomena, a partir do momento que supostamente roubou a morte de Avó Faninha, tenha se transformado em um *Ilundo*²², um espírito de um morto, ele não deixa de sugerir a capacidade da personagem de apossar do corpo de uma pessoa, com a qual ela mantenha uma relação estreita. Neste sentido, Clyde W. Ford (1999, p. 33) revela e esclarece que, dentro do universo místico africano,

Mputu é uma palavra de valor mítico para os bacongos, a qual se refere aos europeus, mas também à terra dos mortos; e a morte aqui não significa apenas o falecimento de alguém, mas o mundo subterrâneo dos poderes do inconsciente e das causas invisíveis em que encontramos várias vezes em nosso passeio pela mitologia africana. (FORD, 1999, p. 33)

Ou seja, lida sob este viés, a relação de Avó Faninha com o possível *Ilumdo* de Dona Filomena ocasiona, no conto de Paula Tavares, a inserção de uma cena sobrenatural, de causas invisíveis aos olhos de uma pessoa comum, e dentro do inconsciente da vítima, Avó Faninha, que sofria uma metamorfose. Ao tocar no assunto de sua morte roubada e reavivar a memória de Dona Filomena, transforma-se em “outra criatura, incompreensível às explicações das leis naturais” (VALENTIM, 2012, p. 85), como aponta Jorge Valentim

O rosto da avó Faninha transfigurava-se, ficava possuído de uma vida própria, impossível de compreender. Os seus olhos enormes ganhavam uma liquidez que habitualmente não tinham, como se abrissem cortinas para um outro mundo, com os seus três caminhos do oculto desvendados. A avó Faninha vivia então outra pessoa, fechava-se num quarto que nos era interdito, com uma marca de nome ou número arrancado da porta. Ficávamos por algum tempo inquietos, à espera de adivinhar o que o silêncio nos dizia. (TAVARES, 2009, p. 15).

²² RIBAS, Óscar. *Ilundo – Espíritos e Ritos Angolanos*. Governo de Angola, Ministério da Cultura. Luanda, 2009.

Diante desta cena, os garotos que a presenciavam ficam em furor, e, em seguida, optam pelo silêncio. A saída para a situação estava marcada na memória de cada um, qual seja, a de correr para a casa número 7, de Ti Camotin e dizer que “a Avó Faninha virou borboleta” (TAVARES, 2009, p. 15). Todos estes gestos das personagens mais novas não deixam de confirmar o caráter do arcabouço do patrimônio artístico e religioso africano como um aparato cultural carregado de insinuações ao ato de possessão espiritual. Ola Balogun, por exemplo, menciona que “tal o drama ritual é um elemento predominantemente da dança de máscaras, alguns ritos de possessão, que fazem parte da vida e das cerimônias religiosas de diferentes povos de África, possuem uma importante parcela de espetáculo” (1980, p. 89-90). Ora, na relação de Avó Faninha com seu espírito possessor, no entanto, não havia máscaras e nem espetáculo, pois, como aponta Paula Tavares, “mas já, capazes de tornar, para sempre, o lugar da minha máscara, o seu lugar impossível de ser descoberto por outros dançarinos da vida, caras sem máscaras, incapazes dos sorrisos e dos sinais de pertença” (TAVARES, 2009, p. 15).

Por meio de simbolismos, a escritora angolana deixa a entender que os rituais antigos, tradicionalmente naturais, imaculados, já não pertencem aos “dançarinos da vida”, atualmente, eles se misturam em simulacros e sincretismos religiosos, entre as variadas civilizações africanas e as europeias. No tocante ao conto, porém, na velhice, avó Faninha descobre que as raízes do patrimônio cultural angolano sobrevivem, em “entrelugares”, o tradicional e o moderno, capazes de conhecer (e reconhecer) a “*diferença* entre mim e o outro, a glória e o sacrifício da pertença ao grupo. Uma terra, um lugar, uma estranha sensação de família” (TAVARES, 2009, p. 15; grifo meu).

Com estas articulações de personagens que utilizam o poder de sucção e possessão, não deixa a autora de introjetar um “vampiro”, ou uma sugestividade de vampiro, em uma coletânea de contos sobre as criaturas noturnas, publicada em Portugal, e comercializada no mundo todo. Não nos parece que Paula Tavares tenha ido buscar ao acaso tal efabulação em suas raízes culturais para dar a entender aquilo que ela conhece como ato de vampirismo. Ela causa essa estranheza, a partir de uma busca da diferença, em mostrar que a literatura angolana é capaz de traduzir tradições e ter a consciência de que toda e qualquer tradição, colonizadora ou colonizada, acaba por alterar-se ao manter contato com outras, sugerindo, portanto, um processo de heterogeneização e diálogo cultural.

Interessante observar que, em nenhum momento, Paula Tavares faz uso da terminologia “vampiro”, constituída e consagrada pelo cânone “vampiresco” ocidental, conforme já apontara Jorge Valentim (2012). No entanto, importa-nos sublinhar que Paula Tavares faz uso da principal característica do vampiro literário: o vampirismo. Este, sim, presente e natural dentro de certas tradições africanas.

No tocante ao conto em estudo, em relação à “metamorfose” de Avó Faninha, sua mudança de comportamento, de feição, e até o olhar, “seus olhos enormes ganhavam liquidez que habitualmente não tinham [...] (TAVARES, 2009, p. 15)”, sua transformação é caracterizada, sim, pelo vampirismo energético, do qual ela própria também é vitimada.

J. Herculano Pires (2003), em sua obra *Vampirismo*, afirma que “assim como o parasitismo influi no desenvolvimento das plantas e no comportamento dos animais, o vampirismo influi no comportamento humano individual e social” (2003, p. 18), ou seja, esta ação de forças espirituais, apontada por Herculano Pires, explica de certo modo a ação da personagem Avó Faninha, sua “metamorfose”, e o ato de se trancar em seu quarto. Ainda segundo Pires,

Entre os vários elementos, coisas e seres que agem sobre o comportamento humano, o mais perturbador e o que mais profundamente ameaça as estruturas físicas e espirituais do ser humano é o vampirismo, porque é a atuação consciente de um ser sobre o outro, para deformar-lhe os sentimentos e as ideias, conturbar-lhe a mente e levá-lo a práticas e atitudes contrárias ao seu equilíbrio orgânico e psíquico. (PIRES, 2003, p. 18)

O ataque do vampiro tradicional ocorre por causa do sofrimento que sente pela perda de sangue, o que causa uma fadiga, um enfraquecimento das energias, apatia e cor no rosto, de acordo com a explicação de J. Gordon Melton (2008). No seu estudo sobre as criaturas noturnas, Gordon Melton pontua que alguns vampiros podem aparecer “como espíritos desencarnados de um morto, que retém uma existência substancial” (2008, p. XVI). Sendo assim, a simbologia do sangue, como “força vital”, pode ser interpretada como um sangue outro, a ser procurado por esses vampiros espirituais.

Gordon Melton sugere, portanto, que o vampirismo “envolvia a perda de força psíquica para o vampiro”, ou seja, mais do que a imperativa busca pelo sangue, não é este necessariamente aquilo que “o vampiro procura, mas energia psíquica, ‘energia vital’, que acreditava-se ser levada por ele” (MELTON, 2008, p. XVI). Ora, os fatos apresentados por Gordon Melton e J. Herculano Pires sintetizam esse vampiro africano,

e contribui, inegavelmente, para a leitura do conto de Paula Tavares como um texto que transcende aquele vampiro tradicional da literatura europeia e valida este texto de Paula Tavares com um conto de “vampiros”, sim, no seu plural mesmo, com suas várias significações, transformações e sincretismos culturais.

As significâncias acerca do vampirismo vão além da relação espiritual e do psiquismo, elas podem ser entendidas, também, dentro de um quadro de relacionamentos, sobretudo, quando um indivíduo rouba outros elementos essenciais à vida, assim como os governantes minam a força dos povos, ou as civilizações desenvolvidas exploram as tidas como “primitivas”, exemplificada, por exemplo, na relação colonizador x colonizado, tal como propôs por Gordon Melton (2008)

O conto de Ana Paula Tavares nos remete, assim, a contextos de uma ambientação de ordem rural, com raízes tradicionais, fincadas em saberes dos “mais velhos”, daí que, na nossa perspectiva, as figuras da avó Faninha e de Ti Camotim se tornam indispensáveis para se compreender esses saberes, sobre esses espíritos que se alimentam de energias vitais, de fontes que não lhe pertencem.

Quando o narrador sugere que Avó Faninha, supostamente, esteja sendo vítima de um vampirismo espiritual, a figura ancestral do feiticeiro, Ti Camotim, reaparece

Era como certas borboletas, abria as asas para fingir os olhos que não tinha e assim fingir a morte e outros predadores. [...] as outras pessoas, menos lúcidas do que a avó Faninha, fugiam dele e de sua sombra, crentes que o homem e sua sombra eram capazes de sugar toda energia do mundo e das pessoas.

Assim que avisávamos, saía muito depressa da sua casa, como se estivesse sempre pronto e vinha todo caminho a afastar pessoas em várias línguas. (TAVARES, 2009, p. 16)

Todo o detalhamento da figura de Ti Camotim aponta-o como um ser distinto do resto da sociedade, porque o coloca como um ser temido, respeitado, um viajante, “caminhante do tempo” e dos saberes do corpo e do espírito. Um indivíduo transmutável, representado como um ser em descompasso com sua sombra e com seu próprio reflexo: “era muito estranho que homem e sua sombra não fossem iguais, sendo a sombra muito mais pequena que ele e sempre em forma de *ngandu* (jacaré), *kolombelombe* (corvo) e outros bichos e árvores”. (TAVARES, 2009, 16).

Em *O herói com rosto africano*, Clyde W. Ford (1996) sugere que a relação do homem com sombra e animais forma uma teia que se conecta à mais íntima e profunda relação do homem africano com suas raízes primordiais e primitivas. Neste sentido, a

sombra de Ti Camotim, em formas de animais, pode ser explicada, à luz do pensamento de Ford, quando o pesquisador esclarece que

Justamente porque os animais supremos eram tidos como viajantes costumeiros entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos, eles eram venerados como “pontes” entre dois mundos, as quais seriam usadas por xamãs e sacerdotes que se aventuravam no reino espiritual pela saúde e bem-estar dos indivíduos e do grupo. (FORD, 1999, p. 156)

Deste modo, entendemos que Paula Tavares cria um simbolismo que conecta a raiz africana à natureza, o homem em conjunção com um sistema de forças cósmicas, capazes de o fazer transmutar-se e caminhar entre mundos. A simbologia do Jacaré, que vive entre dois mundos na natureza (água e terra) e o próprio corvo (terra e céu), sombras de Ti Camotim, o feiticeiro, sugere exatamente esta sua capacidade de viajar entre duas esferas: o mundo dos vivos e o dos espíritos.

Ti Camotim emergia seus conhecimentos em rituais de “purificação”, dentro do quarto de avó Faninha, a tríade dos personagens ancestrais se conectava em um ritual no qual até o “nome de Dona Filomena parecia crescer no meio das palavras e da fúria do fogo” (TAVARES, 2009, p. 16). O feiticeiro Ti Camotim parecia sugar para si toda energia que emergia no quarto e, no final, saía “do quarto e, fosse dia ou noite, uma sombra imensa parecia sustenta-lo enquanto ele se dirigia trôpego para o nº 7 da Travessa da Missão” (TAVARES, 2009, p. 16).

Com todas essas descrições, Paula Tavares, em seu conto, coloca o leitor diante da figura típica de um feiticeiro das tradições místicas que se coaduna com a de um vampiro, posto que ele também é capaz de sugar e devorar essências alheias, energias vitais, numa performance, sugestivamente, vampirizadora. Daí que o silêncio acerca da palavra vampiro, no conto, cria uma expectativa e um estranhamento nos leitores menos atentos ou familiarizados com as tradições africanas.

O narrador deste conto de Paula Tavares escreve, ainda

As rugas e o riso tinham voltado. Sabíamos então que ela tinha feito, de novo, o caminho da luz. Na morte dela não estava escrito a palavra fim nem princípio. [...] ela era uma espécie de ser do fogo, que vivia entre mundos e entre espaços, onde um tu e um eu não eram distintos. (TAVARES, 2009, p. 17)

O que se pode depreender de tal efabulação é que o vampiro literário constitui, na sua essência, um ser em constante metamorfose, adaptando-se ao tempo e a locais

culturais distintos. Em “O mistério da Rua da Missão”, acreditamos que Paula Tavares faz uso dessa mobilidade metamorfoseante da figura do vampiro e desconstrói o arquétipo vampiresco ocidental, buscando, nas raízes culturais da experiência angolana, as apropriações mais próximas do que ela conhece como vampirismo. Neste sentido, busca, ainda, em seu labor ficcional, todas as essências e magias de sua terra mãe, naquela exata medida sublinhada por Laura Padilha, qual seja, “mitos e ritos ancestrais; a força da sabedoria; a noção da circularidade cíclica do tempo; a magia da terra; a dimensão cosmogônica da palavra” (PADILHA, 2002, p. 211).

Como não relacionar o vampirismo com a sugestiva apropriação da imagem de feiticeiro ou xamas místicos, capazes de circundar cenas inexplicáveis, que fogem da compreensão física, como a relacionada ao desaparecimento dos colegas de rua do narrador: “começamos a ser menos quando o mais velho de todos, Golias de seu nome, desapareceu. ‘Desapareceu no sete’, dizíamos nós, não querendo ainda ousar o medo” (TAVARES, 2009, p; 17). Ou mesmo na reação da comunidade em relação ao fato do mistério dos desaparecimentos: “Estava a crescer, diziam as mães, enquanto despejavam sal ao pé das portas. A mulemba do quintal cresceu mais um anel e, um de cada vez, passamos a desaparecer no sete” (TAVARES, 2009, p. 17). A incidência de desaparecimentos acabou atingindo o próprio narrador, colocando-o numa condição de andarilho com a “perda de centros fixos” e “verdades absolutas” (TAVARES, 2009, p. 17).

A própria condição da personagem narradora e todo universo construído ao redor da trama, desloca qualquer “centro fixo” ou “verdade absoluta” acerca do cânone vampiresco ou formas fixas de representação da figura do vampiro. Paula Tavares faz valer a forma não monolítica e adaptativa do vampiro, e o desloca para um cenário cultural que não o europeu, sem mencionar qualquer referência ao vampiro literário ocidental. O silêncio acaba sendo a força provedora de toda significância pluralística em relação ao mito do vampiro, sem pronunciar ou aclamar qualquer expressão envolvendo o referencial vampiresco, apenas pela poética e sugestividade convidativa de Paula Tavares, a escritora angolana convoca as forças de tempos remotos e ancestrais para dar novos gostos e sabores culturais ao, também antigo, vampiro literário.

Por isso, o desfecho do conto não poderia ter melhor cena do que a daquela com as mães dos mais novos despejando “sal ao pé das portas” (TAVARES, 2009, p. 17), numa espécie de manutenção e continuidade de gestos rituais para afastar as energias negativas. A própria memória das crianças não deixa apagar os resquícios das credences

populares, sugerindo que até mesmo uma personagem com o sintomático nome de um gigante guerreiro (Golias) não conseguiria escapar dos efeitos colaterais daquela casa, de número 7, na Rua da Missão

A mulemba do quintal cresceu mais um anel e, um de cada vez, passámos a desaparecer no sete. Perdemos os centros fixos, as verdades absolutas, já tínhamos provado os venenos e o medo. O mundo parecia igual com os dias e as noites, o choro e o riso.

A avó Faninha e o ti Camotim continuaram a trocar de sombra, entre o número 7 da Travessa da Missão e o inexistente número 77 da rua do mesmo nome (TAVARES, 2009, p. 17).

Ao declarar que as personagens ancestrais: Avó Faninha e Ti Camotim “continuaram a trocar de sombra, entre o número 7 da Travessa da Missão e o inexistente número 77 da rua do mesmo nome”, não deixa a voz narrativa de sugerir que tais criaturas mais velhas possuem um vínculo inextrincável com elementos da tradição antiga africana, por isso, o seu gesto contínuo de permanência como bons “vampiros”, a percorrer o tempo, sem se importar com o mesmo, numa incansável travessia entre a vida e a morte; perpetuando-se, sobretudo, pelo contar de histórias que revelam a permanência memorialísticas dos ritos e mitos da tradição africana.

Por isso, os “centros fixos” e as “verdades absolutas” já não conseguem preencher as necessidades das personagens, daí o movimento contínuo de busca, de viagem, de trânsito e de fluidez.

Sendo assim, a expressão “vampiro”, em Paula Tavares, ainda que sugestivamente silenciosa ao longo da trama efabulatória de “O mistério da rua da Missão”, convoca forças e conhecimentos de tempos remotos, inserindo no elenco do universo vampiresco um outro vampiro, com um novo sabor e com tonalidades de novos mistérios.

CAPÍTULO 3: OS VAMPIROS DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

3.1. As fronteiras diluídas e alguns pressupostos teóricos para a leitura de José Eduardo Agualusa.

[...] o vampiro moderno, o HLV [*Human Living Vampire*] o bebedor de sangue, não habita um castelo remoto e ruínas situadas nas montanhas, não caçam suas vítimas entre os camponeses, mas frequenta discotecas e clubes noturnos. Ser um vampiro hoje é a demonstração de quebra dos tabus, um distanciamento das massas, uma liberdade de comportamentos sem inibições, sem regras e sem consciência.

[MICHELE COMETA. *Il Vampiro dela tomba canto.*]²³

José Eduardo Agualusa, natural do Huambo, é um dos expoentes da nova geração de escritores de língua portuguesa. Reconhecido por muitos críticos como um escritor interessado por incursões pelo “real”, antes mesmo de aventurar-se pelo “fictício”, José Eduardo Agualusa desenvolve um projeto de escrita que não se furta a incluir algumas experiências autobiográficas, alinhado às suas observações sobre a energia emanada da vida cotidiana das sociedades por onde circula (LIMA, 2015; LUGARINHO, 2013).

Ao nos referirmos à escrita de José Eduardo Agualusa, devemos dar atenção aos cenários por ele desenvolvidos na ambientação de suas obras, pois estas podem conter fragmentos discursivos do discurso oficial, numa proposta de ampliar o leque de indagações sobre o diálogo entre a história e a ficção, encenando, assim, discussões e tensões desempenhadas entre agentes africanos e portugueses, além de buscar, por uma irmandade de diferenças, as ligações e as ambivalências entre os diferentes espaços de língua portuguesa.

Maria Teresa Salgado, por exemplo, menciona que “o romance angolano encontrou na metaficção histórica um espaço de grande criação e renovação” (2000, p. 177). Ainda que o objetivo, aqui, não seja o de adentrar nas minúcias do termo cunhado por Linda Hutcheon (1991), ou seja, a metaficção historiográfica, nunca é demais lembrar que a obra ficcional, quando revisita e dialoga com o passado, seja o recente, seja o mais distante, ela não faz para recontá-lo oficialmente, mas para repaginá-lo quase sempre sob um viés crítico, atribuindo-lhe novas significações e evocando as vozes silenciadas daqueles que foram, propositadamente, esquecidos pelo discurso oficial. Com a consciência de que, como a efabulação, a história só pode ser recuperada pelas ruínas deixadas nos espaços textuais, a metaficção volta-se para o seu próprio

²³ Citação retirada da obra de Paolo Rossi (2014).

interior e vai deslindando as artimanhas utilizadas para a sua construção textual. Daí a coerência da nomenclatura utilizada pela ensaísta canadense, ao chamar tal ocorrência como “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1991).

Essa retomada do passado, ou a forma de reavaliar a história, com a finalidade de buscar uma memória inerente à ideia de construção relativa à identidade, do indivíduo angolano, e a interrogação sobre a identidade nacional constituem prerrogativas do pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa, porquanto, conforme a lição de Inocência Mata, elas representam “possibilidades de releituras do passado, expressões de reinterpretação para [...] moldá-lo às exigências das interpretações eficazes e iluminar segmentos sociais, ideias e eventos históricos antes na opacidade” (MATA, 2003, p. 60).

Trata-se, na verdade, de uma forma de repensar as tradições e reavaliá-las no imaginário coletivo, visando, de diferentes formas, à consolidação de um sentimento nacional. José Eduardo Agualusa não faz uso das “glórias do passado” português ou de atmosferas nostálgicas, invocadoras de tradições capazes de uniformizar uma identidade coletiva e consequentemente nacional, pelo contrário. Adota, sim, uma perspectiva endógena, relativizando a ideia de um essencialismo e investe na concepção do múltiplo e do móvel. Silvio Renato Jorge, ao se referir à posição da escrita de Agualusa, esclarece, assim, que

[...] o leitor se encontra diante de uma escrita que questiona os construtos propiciados pelas imagens e valores institucionalizados, propondo a necessidade da experiência individual como instrumento de desarticulação de saberes arraigados e/ou fossilizados pela tradição. Nesse caminho, tais obras parecem estimular uma leitura inquieta, sempre, em que as identidades culturais são apresentadas como elementos em constante atualização, desfigurando-se e reconfigurando-se em diversos níveis (JORGE, 2007, p. 354).

De acordo com a ideia de Silvio Renato Jorge, a proposta de José Eduardo Agualusa desloca-se das construções fechadas para designar as identidades nacionais, graças ao seu caráter fronteiriço, movediço, gradativamente construído pelos sistemas de interações internacionais, propiciados pela globalização. Em Agualusa, tais características são bem acentuadas, tornando-se mais nítidas em obras como *Nação Crioula* e *Fronteiras Perdidas*, posto que demarcam uma tentativa de criar um espaço em trânsito constante entre os países de língua portuguesa. As questões referentes ao deslocamento espacial dão vazão àquela “experiência da fronteira” (Ibidem), aliás,

palavra muito cara ao autor angolano, onde o repensar constante entre as memórias coletiva e a individual propiciam um encontro entre elas.

Assim, a retomada das reflexões sobre a identidade nacional e um imaginário coletivo capaz de consolidar um sentimento uno, formalizado como a égide da identidade nacional, é descartado, em favor de um saber diluído e fragmentado. Este põe em evidência uma “cartografia do espaço contemporâneo” (Ibidem) que problematiza e retira da zona de conforto quaisquer tentativas redutoras de se apagar as diferenças, enquanto elementos de primeira ordem para se pensar a própria condição humana. Na esteira destas reflexões, também Mário César Lugarinho pontua que a diversificação e o fluxo de eventos passados nas últimas décadas no cenário angolano não podem ser esquecidos como matéria efabuladora de sua literatura. Segundo ele

Levar em conta o tema da nação no interior da Literatura Angolana é reconhecer, com a maior parte dos críticos literários e historiadores da literatura, que tal tema se constitui como série literária dominante nos anos que antecederam a Independência e nos mais de vinte e cinco anos que dela seguem. Dessas obras emerge um conceito de nação derivado da utopia revolucionária que consegue criar a alegoria da nova nação emergindo dos conflitos da guerra colonial e das disputas internas pelo poder. (LUGARINHO, 2007, p. 304)

No período colonial e nos momentos que antecederam as lutas de independência, os discursos oficiais sobre os povos colonizados encontravam-se atrelados à história dos colonizadores. A literatura, durante o período colonial, foi a voz que conseguiu emergir como um possível contra-discurso sobre a história africana. Pires Laranjeira (1995), por exemplo, procura desenhar um perfil destes percursos nos diferentes sistemas literários dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), deixando de maneira flagrante como as literaturas africanas deixaram a condição de *contraliteratura*²⁴ e passaram a se constituir como literaturas nacionais autônomas.

No seu estudo sobre as perspectivas pós-coloniais na ficção de Pepetela e Agualusa, Mário C. Lugarinho aprofunda esta trajetória sistemática e autêntica a mudança de posição dos construtos artísticos, posto que “esse movimento, facilmente observável, faz o discurso fundador da nação proposto pelas obras literárias – que vão

²⁴ Conceito fixado por Bernard Mouralis que, a grosso modo, designa um campo em que “qualquer texto que não seja entendido e transmitido – num determinado momento da história – como pertencente à ‘literatura’” (1982, p. 43) dita oficial, canônica e consagrada pela academia.

perfazer os novos cânones nacionais – ser fixado pelos novos Estados, passando a se constituir, portanto, como discurso oficial” (LUGARINHO, 2007, p. 305).

Neste novo conjunto de obras literárias, agora existentes de forma autônoma, sem depender da autorização de um discurso monopolizador e exógeno, pode-se observar um conjunto de escritores preocupados em colocar em pauta não uma identidade estável e fundamentada na homogeneidade, seja ela de uma tradição milenar local, seja ela de uma hierarquia colonizadora imposta, mas uma identidade fundamentada na heterogeneidade, no hibridismo, no “descentramento” dos valores essencialistas, ou seja, uma identidade de cores mais universalizantes, em contato com outras instâncias identitárias, evocando, portanto, aquela “experiência da desterritorialização e metaforização da imagem nacional” (LUGARINHO, 2007, p. 303).

E tal experiência desterritorializante, característica de contextos pós-coloniais, passa também pelo reconhecimento de um diálogo necessário com as antigas instâncias uniformizadoras. Tal é a indicação de leitura deixada por Inocência Mata, quando mensura que

[...] sendo a descolonização um processo (e não um estado), essa reconstituição identitária não tem que pressupor uma ruptura com os discursos hegemônicos (da “tradição literária africana” e do cânone ocidental), mas um agenciamento de estratégias discursivas que visem a contribuir cumulativamente para esse novo código (MATA, 2003, p. 55).

O constructo da identidade envereda-se, então, não somente pela reconstituição memorativa de tradições ancestrais, praticamente incólumes às agressões colonialistas, ou a recuperação de um passado incômodo colonial. Há, na verdade, um contexto angolano, onde perduram traços da cultura e da própria literatura portuguesa consagrada, da mesma forma como há um passado recente, na introdução cultural e social agressiva da colonização, que naturalmente propiciou a abertura para um contato com a cultura ocidental. Ainda que tal processo tenha sido feito sob alicerces hierarquizadores e segregadores dos saberes locais, não se pode solapar todo um percurso histórico ainda muito latente no imaginário e nos cenários sociais angolanos. Parece ser esta a proposta do projeto ficcional de José Eduardo Agualusa, na medida em que procura dialogar com todas estas instâncias e, assim, estabelecer a “desmontagem do frágil edifício da identidade nacional canônica” (LUGARINHO, 2007, p. 311). Na concepção de Mário C. Lugarinho, é a fronteira, é a “mobilidade espacial” (Ibidem, p.

310), é a fugacidade, é o estranhamento, é a fluidez, que passa, agora, a fazer parte do elenco articulado no jogo textual.

E se pensamos em um mundo de fronteiras dissolvidas e continuidades rompidas, iremos abrir questionamentos às velhas certezas e às hierarquias impostas na construção de uma identidade nacional. Daí, concordamos com Mário C. Lugarinho (2007), quando este percebe a contextualização de José Eduardo Agualusa em tempos pós-modernos e pós-coloniais, posto que a sua produção literária também promove um deslocar constante da centralidade das certezas universais, que marginalizam culturalmente as tradições dos povos ditos colonizados. Porém, não se pode fechar o caráter identitário do sujeito contemporâneo angolano às tradições uniformizantes e de fronteiras rígidas, exclusivamente dentro do seu contexto africano.

Mário C. Lugarinho frisa que José Eduardo Agualusa “se dedica a demonstrar a falência de um projeto nacional” (2007, p. 307) holístico e monocromático, com uma produção literária composta de narrativas curtas e romances, no qual os seus narradores encontram-se em constante deslocamento espacial, sem uma localização fixa que lhe proporcione um estatuto nacional harmônico. Ao propor uma análise do instigante livro do escritor em estudo, *Fronteiras perdidas* (1999), Mário Lugarinho chama a atenção para uma particularidade do autor que se expande para outras obras suas, posto que, também no conto “M. de Malária”, observa-se um narrador em trânsito, em movimento entre diferentes cidades, determinando, assim, na sua viagem, “que Angola se torne a paisagem geográfica e cultural não por onde ele se desloca, mas através da qual ele consegue determinar que as fronteiras da identidade nacional se encontram perdidas” (2007, p. 308).

Relativizar teorizações sobre o conceito de **identidade**, com o agravante de o contextualizarmos no complexo cenário pós-colonial, remete-nos a constantes indagações. Uma delas diz respeito à contraposição às concepções fechadas de mundo, ao lidar com a ideia de uma identidade gestada dentro de uma *modernidade líquida*, termo cunhado pelo sociólogo Zygmunt Bauman (2001). A possibilidade de engendrar esta ideia de “liquidez” entre as fronteiras e a forma fragmentária de pensar identidades instáveis foi já apontada por Silvio Renato Jorge (2007), no seu ensaio sobre a obra de José Eduardo Agualusa.

Baseados em Bauman (2001) e com base nos pressupostos de uma modernidade que vê os projetos locais compostos por grupos em busca de traços e características isoladas de parentescos, de comunidades tradicionais fechadas e isoladas, de laços e

obrigações sociais fundados na afetividade e na tradição, todos eles, de certa forma, “derretidos” pelo progresso moderno, não será incoerente afirmar, portanto, que o autor de *Nação crioula*, realmente, não consegue postular uma identidade uniformizadora, pelo contrário, quanto mais fragmentada, pulverizada, perdida (como as suas *Fronteiras*), mais rica ela se torna para tentar dar conta do universo pós-colonial dos seus agentes.

Em tempos atuais, a fluidez causa o esfacelamento do estático e do monolítico, e com a liquidez das fronteiras e das divisas culturais, gera-se uma identidade porosa, ou, como irá afirmar Mia Couto, mais sensível, em virtude de seus agentes se encontrarem na condição de “viajante[s] de identidades” (COUTO, 2005, p. 59). Esta pode convergir, assim, em hibridismos, envolvendo outras instâncias culturais, mitos e ritos advindos das mais diversas tradições, algumas inclusive contrapostas, como é o caso da figura do vampiro, tema desta pesquisa.

Vale lembrar que, neste constante processo metamorfoseador, José Eduardo Agualusa em momento algum nega a tradição cultural, seja ela de que origem for, ou recusa uma recomposição memorial de um passado. Porém, o autor não utiliza o constructo da identidade angolana, relativizando-a em relação às tradições locais, antes principia um viés de diálogo entre o antepassado tradicional e a modernidade ocidental, visualizada, por exemplo, nos grandes centros urbanos de Angola.

Quando se fala de um escritor como José Eduardo Agualusa, homem nascido em Angola, com formação em Portugal e residente no Brasil (Rio de Janeiro), é preciso ter em mente o fato de que o leitor se depara com um escritor peculiar, que evoca o signo da viagem, como uma das marcas mais evidentes em suas construções narrativas, em virtude de fazer as suas personagens vivenciarem este caráter transitório por espaços geográficos e culturais distintos. Assim, o autor angolano encena personagens em constante deslocamento espacial, em trânsito pelo país e por territórios estrangeiros, da mesma forma como estrangeiros se encontrarão em movimento por Angola. Isso não deixa de colocar, nas suas tramas narrativas, um sentimento de crise dos limites das identidades nacionais e dos próprios espaços geográficos que as configuram.

Se é certo que o signo da viagem constitui um tema recorrente nas literaturas de diferentes países, vale salientar que a proposta de Agualusa em muito se difere dos modelos clássicos, sedimentados por obras como *Odisséia* e *Iliada*, de Homero, ou, em língua portuguesa, *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Como bem sublinha Jorge Valentim, os versos épicos, permeados de exaltação gloriosa da identidade nacional

portuguesa, passam ao largo da intencionalidade de José Eduardo Agualusa, posto que, o autor angolano

[...] lança um novo olhar para a temática da viagem. Não se trata mais de viagens em busca da autognose nacional e ufânica, ou mesmo como afirmação gloriosa de uma cultura imperial. A viagem, aqui, ganha novos enfoques, porque é a viagem pelo mundo da chamada pós-modernidade, época marcada pela globalização e pelo afrouxamento de identificações com a cultura nacional. (VALENTIM, 2012, p. 94)

As concepções de viagem e trânsito geográfico e cultural, apontadas por Jorge Valentim, são bem características do escritor em estudo, posto que, em tempos pós-modernos e pós-coloniais, sob o signo da globalização e da pulverização de fronteiras, é possível falar em “deslocamentos dos centros”, na feliz expressão de Linda Hutcheon (1991). Centros, aliás, que não deixaram de existir, mas começam a dar lugar às margens, emergindo novas definições para os dois polos

O movimento no sentido de repensar as margens e as fronteiras é nitidamente um afastamento em relação a centralização juntamente com seus conceitos associados de origem, unidade e monumentalidade, que atuam no sentido de vincular o conceito de centro aos conceitos de eterno e universal. O local, o regional e o não totalizante são reafirmado a medida em que o centro vai se tornando uma ficção – necessária, desajeitada, mas apensar disso uma ficção. (HUTCHEON, 1991, p. 85)

Parte do debate que envolve o conceito de *pós-moderno* situa-se na compreensão de uma perda ou de um refreamento no pensar do impulso centralizador e totalizante. Para o cenário das literaturas pós-coloniais, mais precisamente nas linhas culturais, o pós-modernismo contribuiu com saberes que agenciam a construção de um sistema de teorias que privilegiam os diálogos culturais, sem hierarquias ou binarismos redutores, e o hibridismo. Em linhas mais gerais, podemos pensar o pós-modernismo como um movimento questionador das “certezas absolutas”, tidas como “canônicas”, pertencentes à alta cultura Ocidental. Promovendo uma dissolução das fronteiras sólidas entre o centro cultural hegemônico e as vozes e os espaços marginais, “fantasmagorizado” por uma segregação hierárquica, o escritor pós-moderno vai gradativamente promovendo uma saudável corrosão das bases das certezas históricas, políticas, econômicas e intelectuais (HUTCHEON, 1991, p. 84).

Portanto, podemos pensar que as construções narrativas apresentadas por José Eduardo Agualusa denunciam a falência de um projeto imperialista e propõem uma rearticulação que repensa a questão das identidades (nacionais, culturais e subjetivas), visto que o “homem dos séculos XX e XXI vive sob o signo do provisório, do movediço e do problemático” (VALENTIM, 2012, p. 95).

Um das constantes indagações pós-modernas relaciona-se à natureza da subjetividade e da individualidade dos sujeitos. Isso porque já não pensamos mais na construção de uma identidade com contornos fundamentais de uma coletividade, pois o sujeito pode fragmentar-se, criar novas relações e laços, ou divergências, como a sensação de “não pertencimento”. O indivíduo contemporâneo constitui-se, assim, como um ser complexo, sendo que a sua não fixação enraizada em um único lugar pode significar o pertencimento a um todo. Pensar a identidade das personagens em constante trânsito geográfico e cultural não significa elidir o outro, tampouco tornar-se este “outro”. O reconhecimento das diferenças, da multiplicidade, da desuniformidade, pode tornar as contradições mais visíveis, mas, como nos ensina Laura Padilha, não é “no jogo simbólico onde se encena o encontro de culturas e onde as fronteiras se esgarçam, que de certa forma é parido o homem pós-colonial, na força de sua multiplicidade” (PADILHA, 2002, p.328)?

De acordo com Stuart Hall (2006), já não se concebe mais o pensar em um “centro”, ao menos como era projetado no Iluminismo, questionando-se, assim, a sua total validade. O sujeito do Iluminismo era portador de um núcleo interior, sua identidade era atribuída a partir da concepção de um caráter individualista. Na modernidade, emerge-se a concepção do sujeito moderno e a consciência de que o núcleo interior não é apenas individual, mas formado e contornado a partir da relação com os outros e com outras culturas, onde ele se encontra inserido, partindo da concepção de que o sujeito era fruto do meio em que pertencia. Na pós-modernidade, como defende Hall (2006), o sujeito encontra-se num constante processo fragmentador, composto por identidades outras, definidas historicamente. Portanto, podemos imaginar um constante deslocamento de identificações, abrindo possibilidades para que se questione o conceito de centro que vigorou no Iluminismo.

Outra possibilidade vigente faz referência às questões sobre as identidades híbridas, presente nas sociedades multiculturais. Como já mencionado, o sujeito pós-moderno ainda porta um centro individual, entretanto, este resulta do diálogo que trava com as culturas exteriores ao seu “mundo”, incluindo aí, no caso de alguns contextos

africanos, a própria tradição de seus ancestrais (HALL, 2006, p. 11-12). Daí, deparamo-nos com mais um conceito para o qual devemos atentar, qual seja, o de *identidades híbridas* ou *hibridismo*, proporcionado pelo contato com contextos multiculturais. Em linhas gerais, podemos definir este hibridismo cultural, de acordo com Stuart Hall (2009, p. 44), como a combinação de elementos heterogêneos, atribuídos a uma nova síntese, que recebe também o nome de *tradução cultural*. Os indivíduos mantêm ligações com seu espaço de origem, porém, passam a questionar as fronteiras em que estão inseridos, ou, melhor dizendo, consciencializam-se da importância dos valores tradicionais sem se esquecer do diálogo destes com as possibilidades que o mundo moderno oferece.

Ainda sobre a chamada heterogeneidade cultural, Stuart Hall (2006) menciona uma maior articulação entre diferentes sistemas culturais, devido ao processo de globalização, com um maior interesse pelo local, espaço outrora concebido como marginal. De certo modo, este agente articulador entre polos distintos – aquele que caminha à margem e, ao mesmo tempo, em direção ao centro – encontra consonância com o *ex-cêntrico*, entidade grafada alegoricamente por Linda Hutcheon (1991). Segundo a autora de *Poética do Pós-Modernismo*

O ex-cêntrico, o *off-centro*: inevitavelmente identificado como o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado. Esse é o paradoxo do pós-moderno, e muitas vezes suas imagens são tão divergentes quanto o pode sugerir essa linguagem de descentralização: a aberração é um exemplo comum. (HUTCHEON, 1991, p. 88)

Como frisa Linda Hutcheon, o movimento por esse mesmo off-centro encontra-se na contestação à “centralização da cultura por meio do local e do periférico” (1991, p. 89). Daí, a nossa leitura em pensar um *vampiro híbrido*, proposto por José Eduardo Agualusa, em “M, de Malária”, como uma personagem ex-cêntrica e diluidora de fronteiras. O marginal e o ex-cêntrico propostos por Linda Hutcheon (1991) recebem significativa relevância em uma sociedade que passa a ser percebida não como um monólito homogêneo, mas como um espaço movediço e heterogêneo. Como bem afirma a autora, “o conceito de não-identidade alienada dá lugar (...) ao conceito de diferenças, ou seja, à afirmação não da uniformidade centralizada, mas da comunidade descentralizada” (HUTCHEON, 1988, p. 29).

A aposta deste trabalho é a de verificar o segundo caso do vampiro dentro das literaturas africanas de língua portuguesa, proposto por Agualusa, como uma nítida

sinalização de questionamentos sobre a atual sociedade luandense, a partir da junção de estratégias narrativas pós-coloniais e de configurações efabuladoras pós-modernas, tais como o uso exacerbado da *ironia*; a repaginação e a ressignificação de figuras ficcionais, trazidas por uma nova perspectiva intertextual; a movência das personagens e sua absorção gradual nos locais onde se situam; os efeitos valorativos da *diferença*, trazidos à cena pela relação dialogante e dialética entre a tradição ancestral angolana e o cânone literário vampiresco, com pontos de convergência e divergência.

3.2. A Desterritorialização do Vampiro em “M, de Malária”, de José Eduardo Agualusa

Ele é mais que bestial, é um verdadeiro demônio empedernido e seu coração já não existe. Dentro de determinadas limitações, ele pode metamorfosear-se à vontade, quando e onde ele quiser, em qualquer das formas que lhe são peculiares.

[BRAM STOKER. *Drácula*.]

Dos tempos de um passado colonial, marcado pelas ranhuras de um silêncio imposto, aos dias atuais, uma das marcas mais pressentidas nas literaturas dos países recém independentes da África de língua portuguesa é o desejo de liberdade (FERREIRA, 1987; GOMES, 2008; LARANJEIRA, 1992; MATA, 2003; TRIGO, 1986) A literatura de países como Angola é profundamente vincada pela presença da revisitação de sua história, pela busca de suas raízes, suas tradições e seus ritos, como formas de dar força a essa voz silenciada, de compreender a constituição e criação de uma identidade fragmentada pelo tempo e pelas forças externas que naquela se fizeram presentes.

O contato com o mundo europeu é perpassado pelo choque, sobretudo quando se pensa numa ruptura com o passado cultural das etnias dos nativos que habitavam o território africano, quando este fora ocupado pela dominação colonial. Esse contato impôs uma reorganização das sociedades e a divisão arbitrária de povos autóctones, que, em consequência e resposta aos desmandos do sistema colonial, criaram problemas às colônias portuguesas, fazendo com que tais sociedades buscassem sua independência.

O período sucedâneo às independências marca profundamente a Literatura desses países, sobretudo, quando pensamos que as utopias, antes presentes nos sonhos libertários, se viram transmutadas em distopias, diante de projetos políticos insuficientes e incapazes de atender às demandas nacionais e da incapacidade destes articularem a

relação da tradição com a modernidade. O filósofo Kwame Anthony Appiah, em seu ensaio “Será o pós em pós-modernismo o pós em pós-colonial?”, aponta as problemáticas desta distopia, deixadas como uma “herança” do colonialismo às ex-colônias. Segundo ele,

A pós-colonialidade tornou-se, creio, numa condição de pessimismo. Escrita pós-realista, política pós-nativista, uma solidariedade mais transnacional do que nacional – e pessimismo: um tipo de pós-otimismo para equilibrar o entusiasmo inicial por *Suns of Independence* de Ahmadou Kourouma. A pós-colonialidade está depois de tudo isto: e o seu pós-, como o de pós-modernismo, é também um pós que desafia as anteriores narrativas de legitimação. (APPIAH, 2010, p. 18)

No caso específico de Angola, a independência foi de importância crucial para o debate dos alcances dos fatos históricos, da natureza de Angola como nação, e de seus limites. O período da utopia teve seu papel na luta pela libertação dos grilhões portugueses, porém, o período pós-independência não assegurou a retomada do projeto utópico, tão caro aos povos africanos. Neste sentido, Appiah, ainda ressalta que “existe um sentido claro nalguma literatura pós-colonial de que o postular de uma África unitária contra um Ocidente monolítico – o binarismo Eu e o Outro – é o último dos xiboletes dos modernizadores, a que temos de aprender a renunciar” (APPIAH, 2010, p. 19)

Ora, tal postulação do filósofo anglo-ganês constitui um ponto importante nas reflexões aqui tecidas porque chama a atenção para o fato de que a questão do unitário, na África, não passaria de uma utopia, pois, mesmo antes do processo colonizador, o continente africano já poderia ser considerado um mosaico cultural, com inúmeras etnias, configurações sociais, formas de expressão religiosa, línguas e dialetos distintos e em constante contato e diálogo. Na verdade, a ruptura causada pela colonização, ou seja, a introjeção das culturas europeias e as novas demarcações territoriais impostas pelas nações imperialistas, acabou por desfigurar as antigas estruturas sociais e culturais dos povos nativos africanos já ali existentes. Somente depois de 1975, período em que as respectivas independências se deram, colocaram-se, em relações mútuas, as antigas tradições e a modernidade (tardia) apresentada pelos países europeus (MATA, 2007).

Angola, como nação, não deixa de fazer parte deste mosaico, posto que se encontra marcada pela fragmentação e pelo descentramento das paisagens culturais de

classe, raça e nacionalidade, que, em tempos de disseminação do pensamento iluminista, geravam, nas sociedades europeias, uma estável condição social (HALL, 2006). Daí a nossa aposta de que a literatura angolana se encontra fincada nesse cenário político-cultural, perpassando caminhos que fluem entre a história e a ficção, tendo José Eduardo Agualusa como um dos escritores dessa geração em que esta temática ganha uma configuração exemplar.

Pode-se pensar a literatura angolana contemporânea, neste sentido, como um sistema inserido dentro de um período de “planetarização” e internacionalização dos bens-culturais. As relações entre culturas, as releituras e adaptações destas em diferentes ambientes, provavelmente, nunca esteve tão vigorosa, devido à forte globalização e expansão dos meios de comunicação. Mário Cesar Lugarinho é enfático ao frisar que

[...] as literaturas de língua portuguesa não parecem alheias a este processo. Autores e obras vem se aliando numa ampla série que tem buscado, de inúmeras formas, restaurar o sentido de solidariedade humana, através da exploração da diferença e da problematização das formulações identitárias de fundo nacional e global (LUGARINHO, 2013, p. 137)

A proposta do ensaísta brasileiro sublinha a ideia de que, nesse contexto de difusão global de saberes, emerge a multiplicação das formas de intercâmbio cultural, inclusive, entre as zonas chamadas *pós-coloniais*, pertencentes ao chamado “terceiro-mundo” (SHOHAT e STAM, 2006), até então relacionadas como periferias, e as culturas (periféricas) tidas como maleáveis a modelos de culturas de primeiro mundo. O que se depreende da leitura operada por Mário Lugarinho (2013) é o fato de essas literaturas pós-coloniais questionarem a pretensa relação hierárquica entre as culturas, sugerindo, em seu lugar, uma relação de trocas e influência mutuas.

Interessa observar que a difusão dos bens culturais, na modernidade do mundo globalizado, é regida por um mercado difícil de demarcar fronteiras, em virtude de ser sustentado por uma série de novos meios de informação e tecnologias, que influenciam diretamente na propagação de uma opulenta pluralização de significados culturais singulares. Pode-se dizer, inclusive, ainda na esteira de Lugarinho (2013), que há reconfigurações dos modelos de linguagens, sentidos, valores e identidades, em um cenário globalizante. Entretanto, esses fatores, no contexto da literatura pós-colonial, dificilmente são postos dissociados do espaço político-histórico, sendo Angola, centro de nossas atenções, está circunscrita.

A terminologia teórica do *pós-colonialismo*, presente no contexto histórico atual de Angola, não é um termo simplório, visto que carrega inúmeras tensões e discussões sobre o período e suas relações. Stuart Hall (2009), por exemplo, em *Da Diápora*, observa questionamentos acerca do termo, que acabam por clarear as significâncias dessa complexa terminologia. Ele sugere uma enriquecedora reflexão ao mencionar alguns teóricos que questionaram certas posições da teoria pós-colonial, como, por exemplo, Ella Shohat. Para esta ensaísta, de acordo com Hall, o termo apresenta “ambiguidade teórica e política”, que obscurece a relação entre o colonizador e o colonizado, com uma implicação “despolitizante” (HALL, 2009, p. 95), dissolvendo, assim, a força de resistência dos povos colonizados, visto que o termo não propõe uma posição nítida de dominação e dominado.

No seu ensaio, Stuart Hall ainda menciona a pesquisadora Anne McClintock, como uma das primeiras a adentrar no campo da pesquisa pós-colonial. Ao relacionar as duas posições críticas (a de Shohat e McClintock), sublinha que,

Para ambas, o conceito é utilizado para marcar o fechamento final do período histórico, como se o colonialismo e seus efeitos estivessem definitivamente terminado. O “pós”, para Shohat, significado o “passado”: algo definitivamente concluído e fechado. Porém, para a autora, isso também faz parte de sua ambiguidade, já que o conceito não esclarece se essa periodização é epistemológica ou cronológica. (HALL, 2009, p. 96)

Aqui, entendemos o posicionamento do autor de *Da diáspora*, no sentido de que se o pós-colonialismo fosse a definição exata do fechamento e do fim de toda influência do colonialismo, este poderia ser entendido, então, como um termo que celebraria o final do colonialismo. Entretanto, não é essa celebração que o conceito aborda, e sim, toda uma problemática de relações culturais, sociais, políticas, econômicas e artísticas em que esses países africanos se encontram.

A concepção ampla de pós-colonialismo, que inclui, em si, o próprio colonialismo, e a sua articulação com outros sistemas de poder, de controle e de discriminação, aponta para a presença das “desigualdades do mundo” (SANTOS, 2006, p. 41), como menciona Boaventura de Souza Santos. Não se pode deixar de pensar, portanto, que o pós-colonial também explora as emergências da globalização contra determinadas forças hegemônicas, no qual impõem desafios à própria crítica pós-colonial. Nos jogos de relações intraculturais e intranacionais, no qual se aplica as

relações contemporâneas, o pós-colônia, permite aludir sobre as novas relações e possíveis quebras de hierarquias dessas relações, o que não implica que o pós-colonial deixaria de combater e subverter as relações de poder que submetem as culturas e povos, considerados do terceiro mundo, subjugando-os sob uma crítica centrada no eurocentrismo, que totaliza o ocidente como o centro imutável de uma cultura (pre)dominante.

Retomando o pensamento de Stuart Hall, para quem “uma certa nostalgia percorre alguns desses argumentos que anseiam pelo retorno a uma política bem definida de oposições binárias, onde se passa ‘traçar linhas claras na areia’ que separem os bonzinhos dos malvados” (2009, p. 96), ao pensar o significado e os limites do pós-colonial, percebe-se a importância de se compreender e interpretar as novas relações e disposições de poder no processo de descolonização, que percorrem caminhos para além das relações baseadas em binarismos puros. Hall ainda destaca que a importância do conceito pós-colonial constitui no fato de este “descrever ou caracterizar a mudança nas relações globais que marca a transição (necessariamente irregular) da era dos Impérios para o momento da pós-independência ou da pós-descolonização” (2009, p. 101). O autor compreende, portanto, que a colonização não é um fenômeno externo às metrópoles imperiais, mas constitui um processo subjacente que envolve tanto as sociedades coloniais, quanto as colonizadoras, transformando decisivamente tais grupos pelo processo de transculturação, que, por sua vez, impossibilitaria um retorno às múltiplas significâncias culturais originais.

Essas sociedades, por meio do envolvimento histórico de relações de poder e trocas culturais, se “contaminaram” mutuamente, apontando que a “descontaminação” seja algo improvável e impensável, no novo contexto de relações globais. Em razão dessa realidade, compreende-se a necessidade de Stuart Hall (2009, p. 98-99) ressaltar um distanciamento dos binarismos explicativos na nova disposição das relações, o que levaria a pensar a concepção da *diferença*, sendo essa uma das mais importantes contribuições do pós-colonial.

Na esteira do pensamento do sociólogo jamaicano, o termo pós-colonial é abrangente, na medida em que propõe uma releitura da colonização como parte de um processo global, considerando-o como uma característica que não se distancia do transnacional e do transcultural. Segundo ele,

É precisamente essa “dupla inscrição” – que rompe com as demarcações claras que separam o dentro/fora do sistema colonial, sobre as quais as histórias do imperialismo floresceram por tanto tempo – que o conceito de “pós-colonial” traz à tona. Consequentemente, o termo “pós-colonial” não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do “aqui” e “lá”, de um “então” e o “agora”, de um “em casa” e no “estrangeiro”. [...]. Trata-se de como as relações transversais e laterais [...] complementam e ao mesmo tempo des-locam as noções de centros e periferia, e de como o global e o local reorganizam e moldam um ao outro. (HALL, 2009, p. 103-104).

Deste modo, na perspectiva de Hall (2009), o campo da teoria pós-colonial aponta para uma gama de relações dinâmicas, de releituras das relações coloniais, de reescritas diaspóricas, nas quais o local e o global “se plasman”. Acreditamos, portanto, que o conto “M, de Malária”, do escritor angolano José Eduardo Agualusa se insere nesse contexto de releitura dessas relações coloniais e pós-coloniais, e, consequentemente, apostando numa reescritura da figura do vampiro, redesenha uma das personagens mais famosas da literatura ocidental em solo lusófono, rompendo, assim, com o arquétipo tradicional do cânone Ocidental. Em nossa leitura, entendemos que Agualusa opera uma redescoberta de novas facetas dessa criatura em campos e em tempos pós-coloniais.

O conto vampiresco do escritor José E. Agualusa, “M, de Malária”, contém as certas singularidades, na medida em que molda seus vampiros e a ambiência do conto com uma aura completamente diferente do texto de Ana Paula Tavares. Em “O Mistério da rua da Missão”, como mostramos anteriormente, o leitor se depara com uma ambiência mais próxima do rural, sugerindo, assim, um diálogo direto com as raízes tradicionais da cultura africana. Interessante observar que tal aproximação não parece ser a tônica de “M, de Malária”, de José Eduardo Agualusa. Toda a trama do conto reveste-se dentro dos grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e Luanda. Desde o início, são descritas pelo narrador como cidades pulsantes, frenéticas, contemporâneas e modernas.

O conto inicia-se com a apresentação da personagem narradora,

Sou um bom médico, embora nunca tenha frequentado nenhuma faculdade de medicina. Comprei meu diploma uma semana depois de desembarcar em Luanda. Não me foi difícil conseguir colocações numa

clínica privada, com direito a um pequeno apartamento, carro e celular – além de sete mil dólares por mês. Segundo meu diploma formei-me em clínica geral pela Universidade de Pombo Neto, de Roraima. Não me parece provável que apareça neste princípio de mundo alguém proveniente de um lugar como Roraima, muito menos um médico, capaz de me denunciar (AGUALUSA, 2009, p. 87)

O conto inicia-se de forma bem peculiar e com algumas informações interessantes a respeito de uma personagem que assume ter “comprado” uma boa colocação social em Luanda, além do seu diploma de medicina. Sua autoapresentação deixa em evidência o seu caráter de sujeito em trânsito entre margens sociais e culturais, além de se colocar inserido em um centro, no qual não pertence. No entanto, sua colocação social e sua nova identidade passam por um processo de abalo, quando o menos provável acontece. Alguém aparece para ameaçar a sua estabilidade. O inusitado se instaura a partir do momento em que o sujeito perpetrador da ameaça constitui um vampiro, que suga as energias dos habitantes de Luanda.

Antes de adentrar ao conto, é importante já salientar, na esteira do pensamento de Laura Padilha (2002), que a nossa linha de leitura vai estar muito próxima daquilo que afirma a ensaísta brasileira, quando, no seu recorte sobre alguns elementos pontuais que se re(a)presentam no universo textual das literaturas e culturas africanas, intersecciona aspectos provenientes das teorias pós-coloniais com alguns saberes pós-modernos. Na ideia defendida por Laura Padilha, mesmo que muitos rejeitem a possibilidade de uma pós-modernidade em obras, autores e situações da/na África, “há alguns pontos, que se não nos permitem buscar uma pós-modernidade na África, possibilitam-nos deparar, nas manifestações culturais que lá encontramos, com certos vestígios de um saber pós-moderno” (2002, p. 322). Neste viés de diálogos entre estas duas tendências mobilizadoras, há-de se reconhecer a força e os limites das fronteiras, dos contatos e das margens, presente no conto em estudo.

Logo no primeiro parágrafo de “M, de Malária”, José Eduardo Agualusa sugere a transparência de alguns traços desses saberes pós-modernos, que se confluem com a presença do pós-colonial, tais como a busca pela diferença e a recuperação do passado sem traços nostálgicos. Em nosso entender, José Eduardo Agualusa não reflete lembranças nostálgicas de uma Angola livre de todos os percalços da corrupção e da exploração, pelo contrário, na recuperação de um cenário recente, o escritor faz críticas e denúncias sutis ao contexto contemporâneo, tais como as direcionadas à facilitação para a venda de identidades e à aceitação de diplomas duvidosos sem uma averiguação

séria de sua origem e validade, sobretudo, quando estas ações se direcionam aos muitos estrangeiros que passam ou se fixam em Luanda. Ora, tal efabulação não deixa de colocar em cena aquela “lógica antiépica”, sublinhada por Inocência Mata (2003), nas suas reflexões sobre a questão do pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa.

Ao assumir-se como um sujeito desviante da norma, que compra o seu diploma numa universidade fora dos eixos centrais dos saberes académicos, numa cidade geograficamente distante da faixa centralizadora da economia, da política e das circulações culturais, não será Almir, o taxista carioca que se transforma num médico em Luanda, também uma espécie de sujeito marginal, que transita fora dos espaços centrais e procura se manter numa sombra da qual não consegue escapar?

Ora, se esta condição de sujeito em trânsito, em diáspora, em mobilidade entre locais marginais (porque não pertencentes a um centro hegemônico), aponta para uma aproximação dessas personagens transitórias, típicas da pós-modernidade (HALL, 2006), de acordo com Inocência Mata, também eles não se distanciariam de uma condição pós-colonial, posto que eles instauram

[...] uma lógica antiépica que acaba por referenciar os ideais agônicos da revolução e do nacionalismo – e, claro, da cidadania, que nem logrou vingar. E isso através do despertar de vozes e memórias que na utopia político-social não tinham lugar. Pelo processo de vigília dessas vozes silentes e marginais resgatadas da História, descobrem-se as suas sombras, intervém-se na paisagem da cidadania e a nação começa a emergir colorida. (MATA, 2003, p. 59)

Ou seja, pela ótica dos saberes pós-modernos e do pós-colonial, há uma recuperação de personagens e atores sociais que, por muito tempo, foram mantidos sob o código da invisibilidade, ou mesmo, pouco explorados, silenciados nas sombras, em um canto obscuro, em virtude de serem considerados sujeitos das margens, de fora dos centros fixos. O que se percebe com esta entrada de novos atores é exatamente a corrosão da antiga imutabilidade destes centros. Com personagens, como Almir de “M. de Malária”, o centro passa a ser deslocado e desconstruído, o monolítico começa a rachar e, aos poucos, ruir em diversos fragmentos. Neste sentido, no cenário de uma Luanda pós-colonial, não será possível perceber também a encenação de um questionamento do poder, dos discursos mestres e das ideias fechadas?

Por este viés de leitura, as personagens marginais e as classes populares começam a preencher um espaço (antes) vazio na literatura, comprovando exatamente a proposta de que “esses desafios passaram a ser truísmos do discurso teórico contemporâneo. Um dos principais – um dos que se originam tanto na teoria como na prática estética – foi o desafio a noção de centro, em todas as suas formas” (HUTCHEON, 1991, p. 85), conforme esclarece Linda Hutcheon. Segundo o seu argumento, a noção de centro é desafiada em todas as suas formas.

Deste modo, não será possível também pensar tal deslocamento na personagem protagonista de “M. de Malária”? Não será a desterritorialização uma marca premente em Almir, já na sua autoapresentação? A sua declaração aponta para esta categorização na medida em que afirma que “quem controla o mundo não é quem mais sabe e sim quem menos revela” (AGUALUSA, 2009, p. 89). Ainda que a personagem central seja um indivíduo originário de uma metrópole (Rio de Janeiro), não se pode esquecer que este não foge da categoria de marginal na medida em que sua profissão autônoma (taxista) o coloca fora de uma disputa mercadológica. Também o fato de não ter um ponto fixo de ganho e a sua mobilidade causada pelo movimento constante do automóvel (instrumento de trabalho) sugere a condição de um sujeito desterritorializado, na medida em que está em todos (ou em vários) lugares, e não se encontra fixado em nenhum deles. Seu diploma é oriundo de uma universidade fora dos eixos acadêmicos hegemônicos e sua profissão é exercida numa cidade distante do seu local de origem.

Na rota deste protagonista, o autor introduz um vampiro incomum. Interessante observar que construir um vampiro nos moldes de uma cultura não europeia, fora do eixo canônico e de seu arquétipo, já se constitui um desafio àqueles discursos mestres, àquelas metanarrativas, de que nos fala Jean-François Lyotard (2006), em *A condição pós-moderna*. Tal focalização de um vampiro em Luanda, na área metropolitana e fora dos cenários rurais não deixa de sugerir uma rasura ao centro de poder cultural e um deslocamento dos centros para as margens, pontuando, inclusive, um desarme da possível tentativa de hierarquização entre manifestações culturais vampíricas.

Neste sentido, entendemos que “M. de Malária” instiga um questionamento sobre a História oficializada pelas grandes potências, que teriam a ótica do mais forte, ou seja, do colonizador. Ora, se questionar é dar voz ao que era considerado inferior, marginal, “não-cultural” e primitivo, nessa perspectiva, não estaria José Eduardo Agualusa na esteira daquela “repaginação da história” (MATA, 2003, p.59), tão

característica do pós-colonial, também em consonância com a revigoração de hibridações, com a diluição das fronteiras separadoras entre centro e margens, tão típicas de uma poética do pós-modernismo?

Seguindo a lição deixada por Linda Hutcheon, entendemos que também no conto de José Eduardo Agualusa, poder-se-á observar um fenômeno muito próximo daquele narrado pela ensaísta canadense

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade que existe dentro das grandes convenções começam a ficar visíveis [...]. A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindica uma contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos [...] mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizada por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. [...] essa afirmação da identidade por meio da diferença e da especificidade é uma constante no pensamento pós-moderno. (HUTCHEON, 1991, p. 86)

A ideia proposta por Linda Hutcheon, em linhas gerais, sugere que as convenções totalizantes e hierarquizantes começam a esmaecer diante do novo cenário pós-moderno. No meio literário pode-se observar o cânone vampiresco ocidental e o arquétipo que constitui o vampiro, em sua história dentro da Literatura, vampiro, este, descentrado, permitindo ceder a um vampiro “marginalizado”, advindo de uma cultura que não há muito tempo, foi colonizada e subjugada pela força colonizadora eurocêntrica. Qualquer forma de homogeneização referente ao vampiro literário foi rachada, pela proposta híbrida apresentada por José Agualusa em “M, de Malária”.

O vampiro convencional não é destituído completamente, nem renegado, ele é relido, a partir de uma nova proposta em um espaço cultural que não o europeu. José Agualusa transcreve seu vampiro em um novo contexto histórico-social, período este, pós-colonial. O vampiro de José Agualusa carrega, em sua constituição, traços da diferença cultural, sem uma identidade fixa, atrelada a um único centro ou posta somente à margem. O vampiro, observado como uma alegoria capaz de representar uma “engrenagem” da constituição da identidade cultural angolana, rompe com o paradigma de uma hierarquia cultural, que se fixe apenas na tradição africana ou na assimilação da cultura eurocêntrica; Linda Hutcheon aponta para a afirmação da identidade por meio da diferença e pelo fluxo de identidade.

Esse pensamento descentralizador, que não exclui a existência de convivência de contradições, acaba por desestabilizar certas categorias fixas de pensamentos, sempre dependendo, é claro, do centro que as contesta. Daí a proposta de Linda Hutcheon em ver, neste movimento, a criação de condições específicas deste trânsito, tais como o híbrido, o heterogêneo e o antitotalizante. Segundo a ensaísta canadense, estas categorias também podem acarretar em criações de metáforas, com o objetivo de explicar as relações no cenário pós-moderno. Uma destas imagens metafóricas seria a do labirinto, que não possui um centro, nem periferia, mas corredores, entradas e saídas falaciosas, substituindo as ideias de organização hierárquica, definida e estática.

José Eduardo Agualusa, em “M, de Malária”, não se afasta destas reflexões, na medida em que recria vampiros errantes, que passam, transitam e, mesmo esporadicamente, tentam se fixar em uma Luanda contemporânea, cenário nitidamente pós-colonial, porém, sem traços de nostalgia ou fixada em tradições “puras” ou “não contaminadas”. Em seu conto, um dos traços mais instigantes reside no trânsito executado pelos vampiros, ora pelas margens, ora para centros, também eles sob o signo da fluidez. Em movimentos de idas e vindas, sem estagnar ou fixar-se em uma identidade cultural monolítica e estática, eles são apresentados em constante metamorfose, recriando-se ao sabor dos contextos sociais e epocais, num diálogo amplo culturas outras, seja a local, seja a global.

A trajetória da personagem (também narrador) do conto “M, de Malária” inicia-se na cidade do Rio de Janeiro. Um ex-motorista de taxi da cidade carioca, chamado Miro Bandarra, que, em um dia chuvoso, ao recolher um indivíduo que jogou uma maleta para dentro do taxi, presenciou esse passageiro levar um tiro na cabeça quando o mesmo entrava no taxi. Ao partir com o carro, fugindo do atirador, percebeu a maleta do possível morto dentro de seu carro. Nela, havia a quantia de trezentos mil dólares. Não será difícil concluir que tal episódio mudou a vida do taxista, levando-o a adotar para si uma nova vida. Com o dinheiro, comprou uma nova identidade e seu diploma de medicina, na “Universidade Pombo Neto, de Roraima” (AGUALUSA, 2009, p. 87). Passou, então, a se chamar Almir Kegler II, médico hipocondríaco, que tem na síndrome a sua fonte de conhecimento e “formação acadêmica” para exercer sua nova função:

Sou hipocondríaco. A hipocondria me parece um mal extraordinariamente benévolo, não apenas porque previne todos os outros,

como porque, ainda por cima, faz do padecente um especialista em maleitas várias. A mim me transformou em um excelente médico. Passei boa parte da minha vida lendo bulas de remédios e consultando na internet as páginas das grandes empresas farmacêuticas. (AGUALUSA, 2009, p. 88).

Ainda que o conto “M, de Malária” não tenha o labor poético e toda a magia da revisitação de uma certa tradição ancestral, com o seu poder da sugestividade, como acontece no conto de Paula Tavares, este texto de José Eduardo Agualusa no entanto, singulariza-se por outras questões pertinentes no resgate e no tratamento da temática vampiresca.

Uma delas é a condição metamorfoseadora do narrador-protagonista, colocando-se como um indivíduo que se apropria, que rouba, enfim, que suga para si uma identidade, de uma forma magistralmente convincente. Ao trocar de espaço, ao mudar de nome, simbolicamente, essa personagem suga uma identidade que não é sua, absorvendo para si uma “vida” que não lhe pertencia. A questão da identidade no âmbito do conto vampiresco é demasiado interessante, pois revela a confluência das personagens de José Eduardo Agualusa com o contexto contemporâneo, com aquela ideia de trânsitos de saberes na construção de identidades nos cenários pós-modernos.

Vale lembrar, neste sentido, a máxima de Stuart Hall, em seu incontornável ensaio *A identidade cultural na Pós-Modernidade*, onde sugere que as “identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (2006, p. 8), diferentemente do sujeito do Iluminismo, que

Estava baseado numa concepção da pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia em um núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2006, p. 10-11)

Por esta linha de pensamento, seria impensável, nos contos e romances do século XVIII, por exemplo, uma personagem fragmentar-se, tornar-se outra, transmutar-se ao entrar em contato com outros ambientes e culturas. E, ainda que *Frankenstein*, de Mary Schelley, aponte para uma categorização modernizante na construção do protagonista, a compacidade do monstro – construído a partir de fragmentos revitalizados – permanece como ponto de angústia da própria personagem. *Drácula*, na obra de Bram Stoker, era

um aristocrata, um personagem com título de nobreza, que, do início ao fim da trama, permanece o mesmo indivíduo com seu título de nobreza, que se apresentava como um erudito e conhecedor da cultura inglesa. Interessante observar que, na composição da emblemática figura do final do século XIX, a personagem, ao mesmo tempo que procura absorver e se contextualizar numa nova ordem social, não deixa de manter seu núcleo imutável ao entrar em contato direto com a crescente sociedade vitoriana inglesa.

Não se transmutou em outro, manteve-se sustentado em suas raízes e em sua personalidade imutável. No romance de Bram Stoker, pode-se observar que Drácula fez a viagem de sua terra natal para Londres, em um caixão, onde continha uma porção significativa de sua terra natal, de seu país. Em nosso entender, isto constitui um ponto crucial para ele se manter em Londres. Suas raízes se mantinha firmes em seus costumes e tradições, e, apesar de adaptar-se com facilidade ao clima da Inglaterra, não abdicava seu ar aristocrático. Ou seja, pelo menos, em termos de gerência de classe social, a personagem se mantém a mesma, do início ao fim.

Atento a estes aspectos, José Eduardo Agualusa investe numa composição vampiresca bem distinta da do escritor inglês, na medida em que, já no início da trajetória de sua personagem, esta aparece fragmentada. Sendo ela própria, também, gerenciadora de sua narrativa, afinal, trata-se de uma narrador-personagem e protagonista, pela sua própria voz, Miro Bandarra se apresenta como um indivíduo “descentrado”, com uma dupla identidade, não permanecendo o mesmo ao longo da trama. De um taxista, pobre, da cidade do Rio de Janeiro, passa a ser um médico bem-sucedido e frequentador dos círculos das classes mais altas de Luanda. De Miro passa a Almir, de hipocondríaco com um fantasma do passado à sua volta, torna-se um indivíduo que, passados meses, depois do seu diálogo com Sandro, personagem que o procura sabendo de sua vida pregressa e oferecendo a amizade e o convívio com uma espécie de sociedade secreta, sente-se inusitadamente bem.

Ora, há, neste conto de José Eduardo Agualusa, uma fluidez não só geográfica, mas também social, que revela uma fragmentação da identidade na composição de sua personagem principal. Percebe-se que a identidade de Miro/Almir carrega traços culturais do ambiente em que se encontra, já que os valores culturais e sociais de uma determinada sociedade (da do Rio de Janeiro para a de Luanda) acabam se “interiorizando” e fazendo parte desse sujeito. Neste sentido, não será este hibridismo e essa ponte dialógica um daqueles “vestígios de um saber pós-moderno” (PADILHA, 2002, p. 322), presentes na composição de “M, de Malária”?

O trânsito do Rio para Luanda, a mudança de taxista para médico e a absorção da identidade de Almir feita por Miro podem ser entendidos como aqueles fenômenos característicos da fragmentação do sujeito, inserido na pós-modernidade, conforme esclarece Stuart Hall

[...] o sujeito previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais “lá fora” e que asseguravam nossa conformidade objetiva com as “necessidades” objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemática. (HALL, 2006, p. 12)

Ou seja, o processo produtor do sujeito pós-moderno, de acordo com Stuart Hall (2006), não se funda numa categoria homogênea e fixa, pelo contrário, a ausência da fixidez, da essencialidade e da permanência acentua uma identidade composta, na verdade, por “identidades”, no plural. Daí que a composição do protagonista agualusiano bem pode ser entendida como uma “celebração móvel”, como uma identidade “formada e transformada continuamente em relações às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 12). Esse sujeito seria definido, então, historicamente, e não biologicamente, daí a sua capacidade de poder assumir identidades diferentes em momentos diferentes, como ele próprio resume: “Num dia eu era um pobre taxista chamado Miro Bandarra e no outro um médico bem instalado na vida: Almir Kleger II” (AGUALUSA, 2009, p. 89).

Atualmente, já são conhecidos muitos estudos que apontam o sujeito angolano como um indivíduo que celebra a diferença, a confluência cultural, a mistura, o híbrido (ABRANCHES, 1980, 1989; CORREIA, 1991; MENEZES, 2000; LARANJEIRA, 1992; PADILHA, 2005). Não há como buscar, mesmo em um passado distante, um ser puro, somente preenchido com as tradições africanas e locais. Neste sentido, vale lembrar que o contato com o ocidente e as nações europeias foi intenso, e, mesmo após a colonização, as trocas ainda acontecem e de forma mais intensa. Como bem sublinha Mário Lugarinho, “local e global tendem a se confundir” (2013, p. 128). E, em “M, de Malária”, o local parece realmente estar em constante simbiose com o global,

tendo em vista as redes estabelecidas na construção da trama: um taxista carioca, que deixa de ser taxista para se tornar um falso médico (com falsa identidade), numa Luanda pulverizada de sujeitos descentralizados e em trânsito. Nada mais significativo para se pensar em fronteiras que vão se esgarçando.

Falamos aqui, então, de um vampiro pluralizado, contextualizado no século XXI, que converge e dialoga com os vampiros do século XVIII, mas que também deles se desvirtua na medida em que José Eduardo Agualusa busca no imaginário local (neste caso, de dois países lusófonos: Brasil e Angola) a composição de seus vampiros. Longe das vielas escuras e lúgubres das cidades europeias, eles transitam de taxis a paisagens afastadas, nos recônditos mais interioranos do Brasil, da capital carioca à capital angolana. E se os vampiros europeus estão localizados numa região geográfica estratégica, no Norte, os de Agualusa apontam para cidades também periféricas, no sentido oposto do daqueles, sugerindo, assim, uma instigante “epistemologia do Sul”, conforme sugerido por Boaventura de Sousa Santos (2010).

Michael M., o vampiro prânico alemão, Sandro e, em certa medida, também Miro/Almir compõem um elenco de vampiros, culturalmente, localizados em uma “periferia cultural”. Quando falamos em literatura vampiresca, é preciso considerar o berço de onde toda esta tradição surgiu, qual seja, a Europa. Ora, todo este conjunto de personagens introduz um novo debate cultural, na medida em que, seu criador, contextualizado numa conjuntura pós-colonial e (por que não dizer pós-moderna?), apresenta um “contradiscorso”, colocando em cena aqueles que foram objetos de uma herança de sentidos colonizados e amarrados a uma pedagogia de submissão. Ou seja, José Eduardo Agualusa, ao mesmo tempo que absorve (de maneira vampiresca, também ele?), subverte os valores canônicos da literatura vampiresca e faz uma releitura dos significados culturais, com singularidades e diferenças por meio de uma relação híbrida de sentidos.

Uma delas, em nosso entender, reside na questão da religião. Sutilmente explorada por José Agualusa em seu conto, a ligação da personagem com símbolos e situações religiosas não deixa de transitar pelo campo do hibridismo. Se o vampiro, ao longo de sua história, na Literatura, apresentou momentos de elos extremos com a temática religiosa, como no celebre romance *Drácula*, de Bram Stoker, por exemplo, em “M. de Malária”, José Eduardo Agualusa aposta em algumas personagens de características ex-cêntricas, como o publicitário baiano

Nunca ouvira falar em Angola até encontrar no Aeroporto do Galeão um publicitário baiano recém-chegado de Luanda. *Achei-o muitíssimo parecido com Jesus Cristo, só que mais bronzado, e com uma camiseta que Nosso Senhor provavelmente se recusaria a vestir: “Livre de Deus!”* – dizia, numa caligrafia elegante. (AGUALUSA, 2009, p. 88 – grifos nossos)

No conto em estudo, foi Sandro quem indicou à Miro Bandarra os “trambiqueiros profissionais”, em Luanda, que conseguiriam o visto de trabalho para o ex-taxista, além de sua outra identidade, reforçada graças à sua nova condição profissional. Sandro mostra-se um indivíduo com muitos conhecimentos sobre Angola, bem como sobre os caminhos para explorar os meios ilegais e manter uma boa vida na cidade. Sua aparência com a de Cristo, e a contradição exposta na camisa, revela o ar irônico com que José Eduardo Agualusa trata a própria questão do vampiro, e as características que este ser pode carregar, dentre elas a ligação com a religião. Não é incomum os pesquisadores sobre a literatura de vampiros afirmarem, que as criações cinematográficas, os seriados e os próprios romances do século XXI possuem uma carga religiosa ínfima, se comparados ao *Drácula*, do final do século XIX. Obras como *Crepúsculo*, e seriados como *Diários de um vampiro* e *True Blood*, por exemplo, constituem casos virais e populares entre pré-adolescentes, daí que as suas ênfases não residam sobre questionamentos éticos religiosos, mas incidam exatamente sobre os jogos amorosos, as traições, a sedução, a sexualidade latente, a atração pelo perigo e toda uma gama comportamental dos jovens dos séculos XXI. Os temas eclesiásticos e todo o furor religioso contra os vampiros acabam perdendo espaço nas sociedades contemporâneas.

Claramente, a produção literária de José Agualusa, ao contextualizar e traduzir o seu vampiro numa Luanda pós-colonial, não reproduziu os “clichês” da moda moderna, porém, utilizou-se da figura moderna do vampiro, qual seja, um vampiro mais humanizado, mais próximo das questões humanas dos tempos atuais. Neste sentido, a mudança drástica operada por Miro/Almir, a sua absorção de uma identidade outra e a adaptação conduzida pelas mãos de Sandro apontam para aquela categorização do vampiro como uma personagem capaz de dialogar com tempos e culturas diversas, e criar, por meio de alegorias, posições dentro desses lugares culturais e temporais. Neste sentido, entendemos que “M. de Malária” pode ser lido como um daqueles textos que, no dizer de Célia Magalhães, “interpretam o vampiro como metáfora da preocupação nacional, com questões raciais, com a questão da colonização e do capitalismo” (2003, p. 97).

Ainda em relação à temática religiosa, José Eduardo Agualusa poderia ignorar as questões ligadas a esse ponto, porém, ao menciona-la, sutilmente, a partir da aproximação na aparência de Sandro com a de um Jesus Cristo mais bronzeado, e na camisa com os dizeres que negam a Deus, acreditamos que o autor faz uma referência que converge para o vampiro arquetípico da literatura mundial: *Drácula*. Neste processo de absorção, acentua, assim, as diferenças entre os vampiros (o europeu, do final do século XIX, e o afro-brasileiro, do final do século XX), interseccionando, porém, diálogos entre culturas distantes geografica e hierarquicamente.

Jacques Finné (1999), em capítulo intitulado “Vade retro, Drácula”, acentua que o “vento da religião sopra tempestuoso em *Drácula*” (1999, p. 75). Na sua concepção, Bram Stoker impregnou o romance aspectos religiosos por duas razões fundamentais

por um lado desejava lutar contra a degradação dos valores morais e religiosos da Inglaterra vitoriana à qual parecia muito vinculado; por outro lado, carecia de uma roupagem suficientemente espessa que dissimulasse certas cenas, certas alusões demasiadas eróticas para os seus contemporâneos. (FINNÉ, 1999, p. 76-77)

Ou seja, com roupagens distintas, a figura do vampiro tem a força de reproduzir as angústias, os medos e as preocupações de determinadas épocas, nas suas mais variadas ordens. Essa criatura, de acordo com Martha Argel e Humberto Neto, não é uma espécie aristotélica, estática no tempo e num determinado espaço, mas, de forma bem humana, constitui um ser darwiniano, sujeitas a alterações, evoluções e “a adaptações a vários ambientes culturais que habita” (2008, p. 50). Ao observar a história do vampiro pela literatura, já pontuamos algumas provas disso, em virtude da série de metamorfoses sofridas, desde as primeiras aparições, como no poema “Der Vampir”, do poeta alemão Augusto Ossenfelder (1748), e, posteriormente, na prosa ficcional de “The Vampire”, do inglês John Polidori (1819), até seu auge, com a publicação de *Drácula*, de Bram Stoker (1897). Com o advento do cinema, no século XX, o vampiro transitou da literatura para a sétima arte, além do teatro e da música, adaptando-se a todos os cenários em que foi colocado (MELTON, 2008).

Entretanto, a ligação do vampiro com questões religiosas é perceptível desde muito antes. Danielle Moreira Lopes menciona que as histórias a respeito dos vampiros podem ser encontradas já nas fábulas judaicas: “Conta-se que antes de Eva, Adão possuía outra mulher, chamada Lilith, que por recusar-se a ser submissa a ele, foi

expulsa por Deus do Éden e transformada em uma criatura da noite” (2009, p. 15). Outra personagem bíblica também marcada pela maldição divina como um ser errante, de acordo com a pesquisadora brasileira, é Caim, o primeiro assassino, condenado por Deus a uma vida sem porto seguro, por ter matado o próprio irmão. Ainda, de acordo com Danielle M. Lopes (2009), Deus teria amaldiçoado Caim, transformando-o num ser errante pela Terra. Ou seja, ainda para as versões de personagens consagradas pelo cânone bíblico, existem possibilidades de leitura que as apontam como criaturas desterritorializadas, tal como os vampiros consolidados ao longo de toda uma tradição literária, que remonta aos séculos XVIII-XIX.

No tocante a “M, de Malária”, José Eduardo Agualusa cria a personagem Sandro, sujeito ligado, na trama do conto, ao narrador protagonista, que se revela como um dos vampiros pertencentes a uma comunidade vampiresca atuante em Luanda. O diálogo travado entre este e Almir deixa nuances e sugestões da presença destas criaturas na sociedade angolana

“Santo Deus!”

Sandro riu-se. Um riso leve, delicado:

“Deus não o pode ajudar, meu amigo, Quem o pode ajudar está perto de si. Não pense em nós como um clube, insisto, esse foi o erro de Michael: somos uma condição.”

“Como assim?”

“Não estamos de passagem. Passeamos, o que a mim me parece diferente. Observamos. Temos muita gente aqui em Luanda. É uma cidade incrível, um vasto corpo a arder em febre.”

“O que você está me propondo?”

“Para já, amizade. Nesta cidade ninguém sobrevive sem uma boa rede de amigos. E um dia, quem sabe?, talvez você possa aceder à nossa condição. Você demonstra certas qualidades. O que me diz?” (AGUALUSA, 2009, p. 95).

Capaz de iniciar o personagem narrador a aceder a uma condição, que ele próprio não nomeia, o gesto de Sandro parece ser um indicativo do interesse desta sociedade misteriosa na qualidade de Miro Bandarra em absorver identidades alheias e passar praticamente despercebido. Mas, o que de certo mais chama a atenção é a maneira irônica com que José Eduardo Agualusa constrói a personagem baiana. Caracterizando sua aparência com a de Jesus, numa postura de negação verbal ao expor na camisa a afirmação de estar livre de Deus, ficamos a nos interrogar se, simbolicamente, José Eduardo Agualusa não estaria, assim, desvinculando o seu vampiro e, por conseguinte, o seu conto vampiresco dos dogmas das religiões ocidentais

e do arquétipo do vampiro ocidental. Acreditamos que, com esta postura e com este diálogo, o autor de “M, de Malária” faz emergir sua personagem em uma ironia e, ao mesmo tempo, uma contradição, corroendo, assim, qualquer submissão ao cânone ocidental.

Diferentemente de Ana Paula Tavares, Agualusa utiliza-se, aqui, da terminologia “vampiro” em seu conto, assumindo uma ligação cultural com uma referência europeia da personagem. Contato este mais próximo, se comparado ao estabelecido pela autora de “O mistério da rua da Missão”, que preferiu manter suas arestas mais próximas das tradições, das religiões ancestrais africanas e da ambiência rural. Num caminho diverso desta, José Eduardo Agualusa dilui as tradições ocidentais e as africanas, posto que em solo angolano suas personagens se encontram, e as aproximam. No entanto, não deixa de investir nas diferenças existentes entre essas culturas, sem submeter a tradição africana a uma hierarquização em relação ao poder cultural ocidental. Prova disto é que o seu vampiro mentor, Sandro, não possui a pele clara e de coloração anêmica, antes, aparece climatizado nos trópicos, em plena agitação no Rio de Janeiro, com um tom “mais bronzeado” (AGUALUSA, 2009, p. 88). Sujeitos também desterritorializados, em pleno estado de trânsito, os vampiros de Agualusa parecem, assim, demarcar sua identidade como seres oriundos dos espaços contemporâneos e de língua portuguesa.

Em “M, de Malária”, as condições metamorfoseadoras do narrador protagonista e o seu poder de também transferir a outro a sua antiga identidade, como faz com o seu motorista (“O meu motorista – que eu rebaptizei de Miro Bandarra – conduz um mercedes prateado”; AGUALUSA, 2009, p. 89), orientam a proposta de José Eduardo Agualusa em criar personagens capazes de produzir e sofrer modificações e oscilações, de acordo com situações e ambientes. Tal mobilidade sublinha a capacidade que têm de transitar entre as margens e um determinado centro, relativizando as noções que demarcam qualquer forma de binarismo

Num dia eu era um pobre taxista chamado Miro Bandarra e no outro um médico bem instalado na vida: Almir Kegler II. Levo uma vida tranquila. Hoje tenho uma casa num condomínio de luxo, em Luanda sul, e outra nas cálidas, pálidas praias do Mussulo, além de um pequeno apartamento, na Maianga, onde primeiro me instalei. O meu motorista – que eu rebatizei de Miro Bandarra – conduz um Mercedes prateado. [...] Meu português carioca se mistura com o da terra, alegremente. Surpreendo-me olhar para meu passado, e já mal me reconheço, lá atrás, quando todo meu futuro era um sítio no pé da serra, uma casinha de pau a pique, um fogão a lenha, um riacho, um pé de caramunhão e um cachorro manso para me acompanhar durante meus últimos dias. (AGUALUSA, 2009, p. 98)

Linda Hutcheon observa que o “centro pode não permanecer, mas ainda é uma atraente ficção de ordem e unidade que a arte e a teoria pós-moderna continuam a explorar e subverter. Essa ficção assume muitas formas nas instituições de cultura” (1991, p. 88). Na sua concepção, o centro, em seus diversos sentidos, não possui mais uma estrutura impermeável e imutável. Assim, observando o contexto pós-colonial, nota-se que a cultura proveniente do eixo colonizado, ou seja, a cultura marginalizada pela força colonizadora, rompe a pirâmide hierárquica e se posta horizontalmente em relação ao crivo ocidental. As margens e o centro se deslocariam, formando, assim, novas conjunturas.

Interessante observar como tal postulação pode ser observada em “M, de Malária”. Em relação às personagens, elas não são mais separadas binariamente, e estagnadas em classes sociais, enraizadas em um determinado local. Elas fluem, deslocam-se, enfim, transformam-se em um fluxo constante e contínuo. Miro Bandarra pertencia a uma determinada classe social, na cidade do Rio de Janeiro, vivendo em uma condição simples de vida, como taxista. De um dia para o outro, passa de um pobre taxista para um conceituado médico, pertencente às esferas mais altas de Luanda. Daí o gesto desta personagem em transferir para um outro, que ocupa a sua antiga posição de motorista, de subalterno, ser extremamente revelador, posto que, no ato de rebatizar seu empregado, atribuindo-lhe seu antigo nome, não estaria Almir (antigo Bandarra), sugerindo um fracionamento de esferas sociais, impondo sobre um outro reflexo de sua antiga classe social, sua passada condição de marginalizado.

Neste sentido, acreditamos que a personagem articulada por José Eduardo Agualusa, Almir Kegler II, pode ser analisada naquela condição de “ex-centrico”, ou *off-centro*, conforme proposta por Linda Hutcheon (1991), na medida em que o médico almeja o centro. No entanto, por não pertencer a este centro, nem em termos étnicos (porque não é angolano, mas brasileiro), nem em termos linguísticos (porque seu português carioca “se mistura com o da terra”; AGUALUSA, 2009, p. 89), ou mesmo sociais (porque não é originário daquela esfera), a personagem é introjectada a um centro, sem pertencer-lhe, causando assim tensões e dissonâncias. Como frisa Linda Hutcheon, o movimento por esse mesmo *off-centro* encontra-se na contestação à centralização da cultura por meio do local e do periférico. Ora, José Eduardo Agualusa pensa um *vampiro híbrido* como uma personagem ex-cêntrica, híbrida e diluidora de

fronteiras. O marginal e o ex-cêntrico passa a receber significativa relevância em uma sociedade percebida não como monolítica e homogênea, mas como um espaço movediço e heterogêneo.

Basta verificar que todas as personagens do conto são estrangeiras: brasileiros, portugueses e alemães. E todas transitam por Luanda ou se estabelecem como parte da sociedade luandense, num processo que sugere exatamente aquela “experiência da desterritorialização” (LUGARINHO, 2007, p. 309), sublinhada por Mário C. Lugarinho. Aliás, é bom sublinhar que esta diluição das fronteiras, na concepção de Stuart Hall, proporcionada pela globalização, impacta a concepção de identidade, pois,

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades [...] dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2006, p.75)

A questão da “desterritorialização” e a constante transitoriedade das personagens constituem-se uma característica do projeto de escrita de José Eduardo Agualusa (LUGARINHO, 2013; VALENTIM, 2012), que, em “M, de Malária”, encontra terreno fértil, em virtude da criação de seus vampiros. Como dissemos, todas as personagens são estrangeiras e encontram-se em constante trânsito, ou, são estrangeiras que se fixam no espaço luandense. Essa característica da viagem suscita no leitor uma ânsia de movimento, incitando a procura e o desejo de também conhecer o desconhecido. Este movimento, caracterizado como dicotômico (partida e chegada), implica em reconhecer uma ausência desejada e exercer uma alternância entre espaços, culturas e mentalidades. Não será esta uma forma de fazer da cultura desconhecida, uma instância conhecida, compreendida e dialogada?

Criador de personagens moventes, ele próprio também um escritor em estado de trânsito, José Eduardo Agualusa delinea os “entrelugares” correspondentes às viagens, já que ele próprio persiste na alternância, no fluído, movendo-se, principalmente, nas diferentes geografias lusófonas. O autor imprime às suas narrativas um movimento de fluidez, muito característico das literaturas de viagens. No entanto, a sua proposta parece residir na possibilidade de ver estes trânsitos como fontes de diluição de fronteiras e barreiras, criando, assim, elos e diálogos entre Angola e o mundo.

Personagens, como o publicitário baiano, Sandro, por exemplo, contribuem para essa diluição de fronteira e demarcações fixas, sobretudo quando se fala nas relações entre Brasil e Angola. Basta observar, neste sentido, a postura da personagem. Conhecedor do país africano, Sandro apresenta Angola para Miro Bandarra, que flui do Brasil para Angola, estabelecendo-se no país e integrando a sociedade luandense. Ora, a questão da transitoriedade das personagens, trabalhada por Agualusa, constitui uma característica recorrente no cânone vampiresco ocidental.

Em *Drácula*, por exemplo, Bram Stoker explora o movimento do aristocrata que se desloca das zonas “selvagens” e estranhas da Europa Oriental para a sociedade vitoriana inglesa. Sobre este aspecto, Célia Magalhães (2003) aponta para a série de deslocamentos encenados no romance. Antes mesmo da saída do Conde Drácula para a Inglaterra, é preciso lembrar o movimento inverso, na viagem de Jonathan para as longínquas terras do oriente europeu, descrito com pormenores geográficos e culturais, destacando sempre a capacidade de Jonathan em captar e dominar aquele espaço, com suas misturas de raças, povos, línguas e crenças, sempre munido com um olhar superior, de quem parte do eixo central do ocidente para as margens do oriente dentro do mesmo continente. Assim, nesta concepção, Drácula era o estrangeiro a ser combatido, era o vírus que contaminaria a sociedade inglesa e desvirtuaria sua cultura.

Por outro lado, os vampiros de José Eduardo Agualusa transitam por Angola, como estrangeiros que “contaminam” e carregam sua cultura para o espaço multicultural africano. Na verdade, no lugar daquela concepção do vampiro como outro a ser combatido e exterminado, aqui, na concepção do autor de “M, de Malária”, a ideia parece girar em torno do trânsito em forma de troca, posto que o que está em jogo não é o poder de desvirtuar uma cultura, mas a capacidade que ela tem de poder dialogar, transmitir, contaminar e construir novas identidades. São, enfim, “movimentos de emigração” (HALL, 2009, p. 104) que alimentam o cenário pós-moderno e pós-colonial. Neste sentido, o conceito de *fronteira* não é mais associado à demarcação de limites coesos da “nação moderna”, pois passa a ser repensado como uma demarcação interna contenciosa que promove um lugar do qual “se fala sobre – e se fala como – a minoria, o exilado, o marginal e o emergente” (BHABHA, 1998, p. 211).

Deste modo, no conto em estudo, as personagens percorrem as “periferias”, como o deslocamento de Miro do Brasil para Angola, movimentam-se entre margens, seja pela sugestão da presença do taxi, que circula pelos mais diversos pontos geográficos da cidade, seja pela inferência da distância percorrida, na descrição do

diploma obtido numa Universidade em Roraima. Também deslocam-se de um espaço hegemônico (Alemanha/Europa) para um outro economicamente em desvantagem (Angola), executando, portanto, uma transitoriedade que vai do centro para as margens. Nessa perspectiva, José Eduardo Agualusa constrói um diálogo cultural, no qual contempla um “entrelugar”, nessa relação que perpassa entre as periferias e o centro.

Concordamos, portanto, com Aulus Martins, quando se refere à escrita literária de José Agualusa como uma produção que

[...] subverte a “diversidade estática do mundo” e não sanciona as lendas “cor-de-rosa” e “negra”, através das quais a Metrópole legitimava suas ações colonizadoras. [...] movimento que articula, em uma fluente zona de contato, representações oriundas de diversos lugares de enunciação; textos que se deslocam, pela via do pastiche, de um contexto histórico para outras margens de significação; ideias e imagens que transitam de um tempo para outro, tecendo e amalgamando o território da lusofonia, entendido como um espaço transcultural em que, na rede das trocas simbólicas, colonizados e colonizadores permutam e se apropriam reciprocamente de bens culturais. (2012, p. 80).

Também em “M, de Malária” encontramos uma cidade de Luanda que funciona como esta “fluente zona de contato”, ou, como nas palavras da personagem Sandro, “um vasto corpo a arder em febre” (AGUALUSA, 2009, p. 95). José Eduardo Agualusa projeta um câmbio cultural e de significações pluralizantes, entre o local (Angola) e o global (Brasil, Alemanha, Europa). Porém, a sua escrita não deixa de possuir uma conotação crítica e de resistência às novas formas de imposições, por meio do ambiente globalizante e capitalista, cenário propício para as potências hegemônicas “venderem” seus produtos culturais. Vale sublinhar, aqui, o alerta de Stuart Hall (2006, p. 79) para o fato das sociedades periféricas estarem sempre mais abertas às influências culturais ocidentais e, “agora, mais do que nunca” (2006, p. 79). A ideia de que esses são lugares fechados – etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade – é uma fantasia ocidental sobre a “alteridade”, que tende, segundo Hall a movimentar um gosto “de seus nativos apenas como ‘puros’ e de seus lugares exóticos”. E completa, afirmando que “globalização está tendo efeitos em toda parte, incluindo o Ocidente, e a ‘periferia’ também está vivendo seu efeito pluralizador, embora, num ritmo mais lento e desigual” (2006, p. 80).

Diante de tempos pós-modernos e de contextos pós-coloniais, a exemplo do que já fizera em *Fronteiras Perdidas* (obra de contos de 1999), o autor angolano em estudo não remete o leitor aos confortos das fronteiras conhecidas que a literatura tradicional,

normalmente, o acostumou. Segundo Mário Cesar Lugarinho, “A perda das fronteiras, ao contrário, denuncia que o jogo de poder que os discursos encenam não se esgotou e ainda é jogado” (2007, p. 312). Ainda que o discurso literário possa se tornar propriedade de um discurso de poder, concordamos com o ensaísta brasileiro no sentido de que a obra de José Eduardo Agualusa indica que a literatura ainda possui força para se consubstanciar “como o lugar da história dos vencidos” (LUGARINHO, 2007, p. 312), a subverter os discursos hegemônicos e resistir à assimilação cultural, sem cair na armadilha de impor um sistema cultural sobre outro. Aí reside a contribuição do autor de “M, de Malária”, qual seja, “no complexo espaço cultural angolano, Agualusa impõem uma rediscussão do poder, do cânone e da própria crítica que se operou até o presente momento” (LUGARINHO, 2007, p. 312).

A questão da literatura vampiresca e a não reprodução, no sentido de cópia, por parte de Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa, podem ser entendidos como aspectos visíveis de uma postura de resistência desses autores angolanos frente a pressão da globalização capitalista, vinda das direções do Ocidente e do Norte. Ambos os escritores angolanos trabalham com uma tradução cultural, que desloca o centro canônico dessa literatura e a recria sob um júdice híbrido, não hierarquizado, oferecendo ao leitor uma nova perspectiva cultural.

Especificamente em “M, de Malária”, o autor arquitetou uma personagem central para a compreensão e a apresentação do vampiro em sua trama: Michael M. O que chama a atenção, a priori, é a constituição física desta personagem

O homem sentou-se. Passei os olhos pela ficha que Felicidade, a minha secretária, preencherá antes de trazer a mim: “Michel, M. – 55 anos, natural de Berlim, Alemanha, empresário”. Alto e esquelético, a pele de um branco marmóreo, cabelo comprido, grisalho, solto pelos ombros, numa estudada desordem, e uma barba de três dias, que ao invés de lhe encrespar o rosto parecia suavizá-lo. Os olhos, de um azul-ultramarino, chispavam, num vago desdém. Poderia ser um cantor de *rock* depois da queda e do esquecimento; um príncipe russo após o triunfo dos bolcheviques. (AGUALUSA, 2009, p. 89-90).

A personagem, um alemão que vive em Luanda, entrelaçando-se com a sociedade luandense, tem um biotipo muito próximo dos vampiros imortalizados pela literatura canônica: pálido, de olhos azuis, cabelos cumpridos e rosto suavizado. A aparência de um homem nascido no centro do berço europeu acaba se tornando um dado deslocado neste cenário, posto que ele é introduzido no seio da sociedade angolense. Ou

seja, trata-se de um “vampiro” retirado de seu nicho de origem, das vielas góticas e escuras de Londres, e transposto em meio a um cenário de sol e calor, nos trópicos africanos. Entretanto, esse deslocamento, não apenas espacial, mas cultural e temporal, influi na composição estrutural dessa personagem, posto que ela se desvincula dos arquétipos pré-definidos do conhecido “vampiro”, fazendo valer a condição pluralizadora de sua concepção.

Basta contatar, neste sentido, que José Eduardo Agualusa articulou o título de seu conto “M, de Malária”, ao nome da personagem vampiresca central: “Michel, M.”. O homem que se apresenta como um vampiro ao Dr. Almir Kegler II estaria com suspeita de malária, um problema, aliás, que assola boa parte do continente africano, como menciona o autor em seu conto. O mal sofrido pelo vampiro constitui um detalhe instigante neste conto, posto que a malária é uma doença propagada por um mosquito que carrega um protozoário, responsável pela doença, que se espalha no organismo pela corrente sanguínea. Dado extremamente irônico, a personagem agualusiana é um vampiro contaminado por uma doença parasitária, que espalha um protozoário pelo sangue. Bem longe, portanto, do arquétipo oitocentista, o vampiro angolano de José Eduardo Agualusa rompe com qualquer perspectiva de assimilação e\ou cópia do modelo europeu, posto que o seu, além de contaminar outros, passa também a ser contaminado e atingido pela moléstia que assola o continente.

No entanto, a condição incomum deste tipo de vampiro vem confirmada pelo próprio personagem Michel, M.,

Michel escutou-me em silêncio:

“Malária?! Você acha realmente que eu tenho malária? Isso é um completo absurdo!”

“Porquê absurdo?”

O alemão aproximou o rosto, os olhos azulados docemente a tarde torta:

“Porque não pode ser, doutor. Eu sou um vampiro compreende?”

Soltei uma gargalhada e ele rui-se como se estivesse acabado de dizer uma bautade. Acalmou-se. Acalmámo-nos os dois. Michel recostou-se na cadeira e insistiu:

“Sou um vampiro prânico.” [...]

Os vampiros prânicos alimentam-se da energia dos outros. Infiltram-se em casamento e aniversários, em concertos de música popular, nas turbas radiantes que enchem as praias e avenidas. Servem-lhes melhor ainda as cidades nervosas, como Luanda, cujas ruas se concentram multidões desvairadas, às gargalhadas, aos gritos aos insultos, aprisionadas em meio ao trânsito e ao calor. Um vampiro prânico aprende a controlar e a servir-se positivamente da própria energia, podendo utiliza-la em benefício de terceiros. (AGUALUSA, 2009, p. 91)

O constructo narrativo apresentado pelas duas personagens, principalmente pela personagem-protagonista, hipocondríaca, obsessiva por informações farmacêuticas e médicas, aparenta não deixar marcas de deslumbramento ou surpresa com a revelação de Michel, M. Entretanto, descrente das descrições dada pelo paciente, o médico ainda o questiona sobre sua condição

“Compreendo. Você e então uma espécie de anjo caído...?”
 “Um rebelde, digamos antes.”
 “Como Lúcifer?”
 “Não pronuncie em vão o iluminado nome Dele?” (AGUALUSA, 2009, p. 91).

A passagem descrita acima suscita, novamente, a questão da religião, implícita na composição da trama. Primeiramente, há-de se destacar uma recuperação e uma adaptação da tradição africana à condição específica da personagem, posto que se trata de uma espécie incomum: um vampiro prânico. Na verdade, o autor parece relacionar o vampiro com o processo de vampirização energética, um sangue outro, ou seja, a “energia vital” (FORD, 1999, p. 163) do corpo humano, presente nas performances espirituais do “xamanismo” tão comum à tradição africana, como bem observa Clyde Ford (1999).

Em nossa perspectiva, José Eduardo Agualusa propõe aqui um diálogo entre a tradição africana e a tradição literária ocidental, posto que a presença do “anjo caído” e de “Lúcifer” são pertinentes à religião cristã. Não será, neste sentido, o conto “M, de Malária” uma bem-sucedida construção que, na esteira do que afirma Inocência Mata, coloca em evidência o pós-colonial do projeto ficcional do autor, posto que este pressupõe uma ruptura com os discursos hegemônicos, sinalizando para “um agenciamento de estratégias discursivas que visem contribuir cumulativamente para esse novo código” (MATA, 2003, p. 55)?

Novamente, investindo na construção sob o signo da ironia, o autor faz a sua criatura vampiresca, Michel, M., morrer de malária cerebral. A ironia, nesse caso, torna-se uma estratégia narrativa na trama destes vampiros luandenses, no sentido de que instaura uma ambiguidade, capaz de gerar dúvidas e indecisão sobre a própria natureza e identidade dessas personagens na efabulação do conto. Relembrando Stuart Hall (2006, p. 88), é preciso mencionar que, em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são “fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes

tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais”; que estão se tornando cada vez mais comum no mundo globalizado de “fronteiras cada vez mais diluídas” (2006, p. 88).

Ora, todo este movimento de transição pode ser apreendido na construção ficcional de “M, de Malária”, porque, na conjunção entre as suas movências geográficas, as suas mobilidades sociais e profissionais, as suas transitividades identitárias, a revelação desses “novos vampiros” do século XXI, desenhados por José Eduardo Agualusa, encontram-se muito próximos de um outro conceito: o de “Tradução”

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (HALL, 2006, p. 88-89)

Nesta perspectiva, perfilada por Stuart Hall, esses atores pertencentes a culturas *híbridas* têm sido obrigados a renunciar “ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural ‘perdida’ ou de absolutismo étnico” (HALL, 2006, p. 89). As culturas contextualizadas na chamada *modernidade tardia* se imbricam e correlacionam-se em espaços\tempos que transpassam qualquer fronteira geográfica, sendo, assim, caracterizadas como culturas transnacionais; traduzindo e recriando novas roupagens culturais, que, conseqüentemente, fundem-se em novas identidades culturais, agora descentradas. Stuart Hall observa essas identidades culturais como produtos das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais: “Elas devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas línguas culturais, a traduzir e a negociar entre elas” (2006, p. 89). Deste modo, as culturas híbridas desenharam novos caminhos para a compreensão das relações e dos relativismos produzidos pela era da modernidade tardia, entre o diálogo do local e do global cultural.

Outro teórico dentro das discussões sobre o pós-colonial, Homi Bhabha, em sua obra *O local da cultura* (1999), mensura acerca do jogo de relacionamentos, de forças cultural e geograficamente distintas, porém, em constante contato e tensão. Bhabha

chama a atenção para a importância em relativizar e compreender essas novas relações, no cenário literário pós-colonial,

As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das ‘minorias’ dentro das divisões geopolíticas de Leste e Oeste, Norte e Sul. Elas intervêm naqueles discursos ideológicos da modernidade que tentam dar uma ‘normalidade’ hegemônica ao desenvolvimento irregular e às histórias diferenciadas de nações, raças, comunidades, povos. Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de diferença cultural, autoridade social e discriminação política a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das ‘racionalizações’ da modernidade. Para adaptar Jurgen Habermas ao nosso propósito, podemos também argumentar que o projeto pós-colonial, no nível teórico mais geral, procura explorar aquelas patologias sociais – ‘perda de sentido, condições de anomia’ – que já não simplesmente ‘se aglutinam à volta do antagonismo de classe, [mas sim] fragmentam-se em contingências históricas amplamente dispersas. (BHABHA, 1999, p. 239)

Bhabha trabalha, ainda, o conceito de contingência, que passou a ser valorizado nos estudos pós-coloniais, para fundamentar sua crítica às teorias totalizantes e universalistas. O ensaísta indiano sugere um afastamento do conceito de cultura, em sua forma centrada em totalizações de conteúdos canônicos, e propõe a sua visão do conceito como uma produção incompleta de significações e valores. Postura muito interessante, tendo em vista que o vampiro reproduzido no campo literário passou a ser traduzido em culturas outras, além dos limites europeus, deslocado para contextos histórico-sociais complexos, capazes de configurar novas significâncias e diálogos culturais. Se, como nos faz crer Homi Bhabha (1999), no pós-colonial, a cultura é transnacional e tradutória, o seu valor transnacional reside num deslocamento em razão da complexidade das fronteiras culturais e políticas, e a sua capacidade tradutória existe porque as histórias de deslocamentos e a subjetividade que delas decorrem vão reconfigurar uma expansão no conceito de cultura (híbrida) complexa.

Interessante observar que o conto “M, de Malária” entra em uma “segunda fase” após a morte do vampiro alemão, Michel, M. Em seu velório, o narrador protagonista surpreende-se com o velório do seu antigo paciente

Surpreendeu-me, tratando-se do funeral de um expatriado, a pequena multidão reunida em redor a urna. Vi o publicitário baiano, na fila da frente, amparado uma mulher alta e gloriosa, a seda negra deslizando sobre a sede da pele. [...] Também o baiano se vestia de luto, o cabelo louro apanhado numa trança. Reconheci outras personalidades. Um banqueiro português. Um geólogo romeno. Um próspero homem de negócio de Nova Iorque.

Todas exalavam uma energia juvenil, que parecia repercutir no frangipanis, a toda volta, cobertos e belas flores muito brancas. (AGUALUSA, 2009, p. 92-93)

Aqui, o autor coloca em foco uma próspera comunidade estrangeira, entrelaçada no cerne da comunidade angolense. Personagens em trânsito, dispersas em variadas culturas, pertencentes às mais distintas regiões da Europa, do seu ponto mais ocidental ao extremo Leste, e vindas de outros centros hegemônicos do Norte (EUA). Aqui, vale a pena recuperar a linha de leitura de Célia Magalhães, quando aponta para Polidori e seu célebre conto “The Vampir”, no qual, desponta seu vampiro, Lord Ruthven, e também a companhia do narrador Aubrey em viagem para a Grécia e sua “fonte da antiguidade” (2003, p. 37). Em Polidori, observa a pesquisadora, a Grécia é a nação do povo usado e consumido pelos “vampirescos ‘cidadãos do mundo’” (MAGALHÃES, 2003, p. 37). Assim, a viagem leva o narrador para a fonte da história e da cultura do povo grego, concluindo que a figura dos vampiros é de complexa análise, tendo em vista que estes “alimentam-se da época e que renascem, incorporando-a” (MAGALHÃES, 2003, p. 37).

No tocante ao conto em estudo, esta capacidade de absorção e de alimento da cultura alheia não deixa de estar presente na composição dos vampiros de “M, de Malária”. A descrição física de Sandro, o mentor daquela comunidade próspera formada por sujeitos estrangeiros, indica exatamente este poder de inserção e adaptação. É bom lembrar, neste sentido, que a primeira impressão do narrador protagonista incide sobre um modelo religioso devidamente traduzido para as condições climáticas do espaço onde circula: “muitíssimo parecido com Jesus Cristo, mas mais bronzeado” (AGUALUSA, 2009, p. 88). Talvez, por isso, a afirmação do personagem baiano, em Luanda, sobre o vampiro alemão: “Michael morreu devido à sua própria irresponsabilidade...” (AGUALUSA, 2009, p. 93). Ainda que tal irresponsabilidade não seja revelada por Sandro, fica no leitor a possibilidade de pensar que a morte por malária de Michael tenha sido causada, talvez, pela maneira inadequada com que tentou lidar com o seu processo de adequação. Bem diferente da tonalidade bronzeada e adaptada ao clima tropical de Sandro, Michael apresenta-se como um indivíduo “alto e esquelético, a pele de um branco marmóreo, cabelo comprido, grisalho, solto pelos ombros, numa estudada desordem, [...] os olhos, de um azul-ultramarino, chispavam, num vago desdém” (AGUALUSA, 2009, p. 89).

Desadaptado, para além de sua condição de desterritorializado, Michael pode ser lido como um vampiro relacionado à característica errante, como uma criatura de composição alegórica, que, em contato com culturas diversas, não conseguiu de maneira bem-sucedida, realizar o processo de interação, adequação, adaptação e tradução. Comparado com Sandro, o vampiro alemão não se mostra uma figura versátil, de fácil adaptação, com poder de penetração em culturas mutantes. Incapaz de habitar no cenário luandense, como vírus num organismo vivo, ele próprio acaba se tornando vítima de sua “irresponsabilidade”: morre de uma doença sanguínea.

Após a morte de Michael M., a figura de Sandro torna-se importante para a compreensão das condições vampírescas na trama. O papel de andarilho de Sandro acaba por se constituir um elo entre Miro Bandarra/Almir Kegler II. Sandro convida Dr. Kegler para um jantar, no cerne da sociedade angolense. Confrontado com o discurso de Sandro (“Ouça, eu me lembro de você. Ou melhor, me lembro do outro, o taxista. Informe-me, sei como você veio aqui parar. Não se preocupe. Posso esquecer tudo, assim como você já esqueceu”; AGUALUSA, 2009, p. 95), Almir vê-se diante de uma encruzilhada, entre firmar a identidade assumida e incorporada do médico ou reassumir sua antiga identidade, a do taxista Miro. A proposta feita por Sandro incide numa condição da qual o protagonista não tem como escapar: para permanecer como Almir e continuar sua vida tranquila em Luanda, o mesmo teria de assumir uma condição: a de vampiro.

Neste momento, Sandro confirma a sua condição de andarilho, possibilitando o delineamento de uma fronteira tênue entre a multiplicidade de significâncias para o vampiro literário, fronteira essa que vagueia entre uma abordagem alegórica para a compreensão da sociedade luandense e o imaginário fantástico coletivo

“Pode ser. Sabe, Michel já caminhava nesse fio da fronteira, vamos então chamar-lhe assim, desde há algum tempo. Como um funâmbulo, sim, mas sem rede. Foi ingenuidade dele pensar que era possível afastar-se. Não somos um clube”.

[...]

“Deus não pode ajudar, meu amigo. Quem pode ajudar está perto de si. Não pene em nós como um clube, insisto, esse foi o erro do Michael: somos uma condição.

“Como assim?”

“Não estamos de passagem. Passeamos, o que a mim me parece diferente. Observamos. Temos muita gente aqui em Luanda. É uma cidade incrível, um vasto corpo a arder em febre”. (AGUALUSA, 2009, p. 94-95)

Nesse diálogo entre Almir e Sandro, alguns pontos chamam a atenção para as duas personagens e sua condição vampiresca. Ao referir-se a Angola como um “vasto corpo a arder em febre”, não há como não relacionar o vampiro a um vírus. Este, por sua vez, percorreria pela corrente sanguínea angolense até deixa-la em estado doentio. Como afirma Célia Magalhães (2003, p. 51-52), a ideia do vampiro como um vírus, ou um parasita, capaz de invadir enclausuramentos domésticos sem ser notado encontra-se presente na construção dessas personagens. Segundo ela,

Tal assertiva parece uma explicação ideal para a vampirização. Esta pode ser mais elaborada, de forma a compreender o que se entende como um contágio. Um vampiro não é diferente, nesse sentido, de um vírus: é um alienígena (por exemplo, no romance de Bram Stoker, que será analisado mais de perto, ele pode ser representação do império decadente, do inconsciente reprimido pela colonização reversa, dos excessos do capitalismo, do anti-semitismo, entre outros) que estranhamente se identifica com a vítima [...] e, por essa razão, pode invadir seu enclausuramento doméstico e contaminar seu sangue. (2003, p. 51-52).

Nesta perspectiva, não se poderá ler o vampiro de José Eduardo Agualusa como um ser errante, estrangeiro, que adentra a “corrente sanguínea” da sociedade luandense, como um vírus, e que, aos poucos, a transforma e a transmuta? Não serão seus vampiros desterritorializados a certeza de que a cultura carregada pelos estrangeiros errantes contribui para a criação novos desenhos sociais em espaços distintos da língua portuguesa? Não será, então, a troca de “fluídos”, de “sangue”, entre os estrangeiros e os nativos de Angola uma forma de redesenhar novos horizontes, agora marcados pelo hibridismo cultural? Lidos sob este viés, acreditamos que os vampiros de José Eduardo Agualusa representam, alegoricamente, esta possibilidade de trocas e de diálogos mútuos.

Interessante ainda destacar que o escritor angolano, em nenhum momento, negou a existência de vampiros, ou mesmo a afirmou categoricamente. Afinal, narrado em primeira pessoa, pela voz de Miro/Almir, toda a trama só guarda a perspectiva de uma personagem, marcada, aliás, pela hipocondria. É dela e por ela que sabemos da existência de um vampiro prânico, de uma comunidade próspera de outras criaturas desterritorializadas e do convite irrecusável feito por Sandro.

O conto termina, de maneira muito sugestiva, abrindo ao leitor a possibilidade para que este conclua a trama e construa sua posição em relação aos vampiros, que vagueiam em uma pluralidade de compreensão. Ainda que José Eduardo Agualusa ofereça referências específicas do contexto histórico e social da atualidade angolana, das

múltiplas possibilidades do vampirismo na África e especificamente em Angola, as fronteiras entre os cenários tão próximos do cenário luandense e as situações efabuladas na trama narrativa deixam em evidência o jogo de dissimulações entre absorver, esconder e assumir identidades e condições, desencadeando no leitor o mesmo “estado de fonambulismo”, daqueles personagens vampirescos de “M, de Malária”. Transitando entre o sonho e a realidade, parece que José Eduardo Agualusa aposta num jogo onde as dúvidas entre o real e o fantasmático são peças importantes para a sua compreensão.

Como costureiro em contos como “Carmilla” (de Le Fanu) ou em “The Vampir” (de Polidori), a personagem vampirizada adoece antes de concretizar a sua transformação. Subvertendo o final característico do gênero, o autor angolano encerra a trama de “M, de Malária” fazendo com que seu protagonista hipocondríaco coloque em prática a sua máxima. Se, para Miro/Almir, “adoecer é a forma que temos de nos curar” (AGUALUSA, 2009, p. 96), então, o desfecho decisivo deixa em aberto a condição do narrador: “Passaram-se meses. Nunca me senti tão bem” (AGUALUSA, 2009, p. 96).

Ora, o fato de um vampiro poder adoecer, seja ele prânico ou não, e morrer de malária, ou, ainda, de ser hipocondríaco, acarreta uma carga de elementos irônicos na construção efabulatória deste tipo de personagem. Certamente, esta constitui uma maneira peculiar, singular, de lidar com o mito do vampiro. Com Sandro, Michael e Miro/Almir, José Eduardo Agualusa compõe um repertório de personagens que transcendem às fronteiras geográficas e culturais europeias, sugerindo que o vampiro, aos olhos do século XXI, só pode sobreviver a partir de sua capacidade dialógica de troca e de seu poder de adaptação a novos quadros político-sociais, a novas geografias culturais e dimensões heterogêneas.

Neste sentido, as personagens de “M, de Malária” encenam aquelas identidades desvinculadas, explicitada por Stuart Hall (2006, p.75), sendo que podemos concluir, portanto, que estas personagens, em constante trânsito espacial, constituem uma das marcas mais características da efabulação de José Eduardo Agualusa, como bem defendem Aulus Martins (2012), Jorge Valentim (2012) e Silvio Renato Jorge (2007).

A “diluição das fronteiras” traduz um diálogo cultural mais amplo e propicia uma “ponte” entre territórios distintos de língua portuguesa (Angola, Brasil e Portugal), para além de outros países. Assim fazendo, o autor de “M, de Malária” parece apostar na representação de uma sociedade angolana contemporânea, capaz de refletir sobre suas raízes culturais ancestrais e suas tradições, ao lado das contribuições externas, vislumbrando, assim, um constructo social pluricultural, caracterizado pelas figuras dos

seus vampiros. Fazendo coro com a leitura de Mario César Lugarinho (2007), entendemos que a “fluidez”, aspecto tão preponderante no cenário pós-moderno, põe em questionamento o conceito de *identidade*, enquanto entidade fixa e estática. Como bem parece indicar José Eduardo Agualusa, na construção narrativa de “M, de Malária”, o ponto positivo de suas personagens incide no reconhecimento de suas identidades fragmentadas, moventes e desterritorializadas. Por isso, outra não poderia ser a configuração do seu vampiro, a não ser sob o signo do plural, do movediço e do transitório.

4. CONCLUSÃO

No decorrer de nossa proposta de leitura, procuramos observar e refletir sobre as múltiplas formas com que a personagem vampiresca é apresentada nos contos dos escritores angolanos Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa, sem deixar de reconhecer, porém, seu local de origem no cerne da literatura europeia. Culturalmente, as crenças envolvendo rituais de vampirização e criaturas próximas à imagem do que é “ser um vampiro” são recorrentes em diversas regiões do mundo, muitas vezes contrastando, com o universo literário, onde o vampiro tem seu espaço de produção bem definido e delimitado. Na atualidade, as produções literárias acerca da personagem, imortalizada pelos escritores do século XIX, continuam a se perpetuar, transcendendo o tempo, agora, porém, mais preocupadas em atender a um mercado cada vez mais crescente, ávido, em consumir essa literatura de vampiros. Boa parte dessas produções constitui uma decorrência do consumismo comandado por potências, como os Estados Unidos, cujo fôlego incide exatamente sobre os meios de exportação dessa literatura para o mundo todo.

A temática do vampiro aqui tratada constitui, na verdade, a peça de uma engrenagem central, para a compreensão de uma literatura que procura fugir de certos modelos impostos pelos domínios hegemônicos e eurocêtricos. O que se pode perceber, nestes dois casos específicos da literatura angolana contemporânea é a capacidade de seus autores em apostar em personagens que apontam para uma busca da identidade, dando visibilidade aos seus caminhos, gostos, cheiros, ritos e seu chão, ou seja, sua terra, espaço que guarda segredos de tempos remotos, com suas vozes ancestrais, suas tradições místicas e suas raízes profundas no solo cultural.

Nos dois casos aqui estudados, percebe-se que Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa investem numa energeização da aura de mistério, das tradições antigas, dos ancestrais com vozes fragmentadas pelo tempo colonial. Neste trabalho, procuramos compreender o terreno de origem do vampiro e como este, pelas mãos dos dois autores angolanos, é retirado de seus domínios e transportado para um novo cenário, com novos desejos e gostos, transcendendo seu significado comum, pluralizando sua imagem e, assim, contribuindo para novas compreensões e significados, que não se fixam em um único território, posto que surge dividido por margens fronteiriças diluídas.

Este “novo” vampiro enuncia-se, por meio dos contos dos escritores angolanos Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa, criado no barro e na argila angolanos, como um viajante vampirizador de energias de sociedades tão quentes e febris, tal como a sociedade luandense. A questão chave, na verdade, foi tentar sublinhar o perfil deste vampiro africano. A resposta não singulariza-se em um modelo único, daí a nossa aposta em entender a personagem no seu plural, ou seja, estamos nos reportando a “vampiros”, pluralizados e marcados por máscaras e significados múltiplos. A forma de representação destes vampiros ocorre de forma multiforme, com nuances distintas, cada um com seus aspectos identitários, seus desejos, suas maneiras de manifestação, ou seja, ambos os vampiros possuem identidades próprias, e nenhum deles acaba por ser uma mera cópia do vampiro ocidental. Daí a nossa perspectiva em olhar para as questões do pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa (MATA, 2003), e mais especificamente para a angolana, como uma maneira de refletir sobre as identidades flexíveis e, ao mesmo tempo, demarcadas pela angolanidade que tais personagens vampíricas deixam transparecer.

Na análise do conto “O Mistério da Rua da Missão”, de Ana Paula Tavares, a temática vampiresca do conto fica explícita mais pelo título da coletânea onde ele está inserido (*Contos de Vampiros*) do que pelo conto em si, posto que, em momento algum, a autora menciona a terminologia *vampiro*. Ora, se esta nomenclatura foi cunhada a partir de inúmeros casos descritos ao longo de séculos dentro das culturas europeias, de onde se instituiu um cânone vampiresco, levando em conta a disposição desta efabulação, não poderia sua autora estar sugerindo um primeiro caminho de rompimento com o cânone Ocidental, já que a sua narrativa insere-se numa coletânea dedicada ao tema, mas, ela própria, sequer menciona o termo? Observada sob este viés, tal como

tentamos provar, sua estratégia, portanto, parece ser a de apropriação, aproximação, afastamento e ressignificação.

O conto de Paula Tavares vem revestido de mistérios, ritos e de um cenário prenhe de colorações que remontam ao místico ancestral. No entanto, a par desta nítida aproximação com as ambiências rurais, o espaço da ação fixa-se dentro de uma paisagem urbana, a Rua da Missão, em Luanda. Este dado é capaz de chamar a atenção do leitor das histórias de vampiros para um aspecto fundamental: o redimensionamento dos espaços sombrios e noturnos de aparição e manifestação da criatura. Porém, os recursos utilizados pela autora não chegam a despertar, num primeiro momento, uma curiosidade maior sobre os vampiros, pelo menos para os leitores mais ávidos por consumir o vampiro modal contemporâneo, já que eles não são nomeados ou invocados ao longo da trama. Tal fenômeno causa exatamente a sensação de estranhamento.

Por outro lado, a sedução, que o conto exerce, estabelece-se, então, por meio de uma aura de mistério, proporcionada pelo ambiente ambíguo que configura o espaço da ação, existente no imaginário coletivo de uma comunidade local de Luanda. Outro fato curioso, conforme apontamos, é o fato de a casa ocupar geograficamente o número 77 da Rua da Missão, mas não existir concretamente no mapa do bairro. Enfim, no capítulo de análise do conto de Ana Paula Tavares, procuramos destacar os detalhes, invocando cada ponto de distanciamento da tradição canônica vampiresca, e, ao mesmo tempo, alguns pontos de contato existentes entre esta tradição e uma certa herança deixada por outros sistemas culturais africanos.

Por fim, em “O mistério da Rua da Missão”, o leitor depara-se com um vampiro local (mais sugerido do que propriamente nomeado em explícito), de nítidas tonalidades rurais, contrastante com a ambientação em um bairro da capital angolana, e que coloca em pauta um questionamento sobre a dialética entre a tradição e a modernidade, seus pontos de contato, convívio e, principalmente, afastamento.

As personagens adquirem uma tonalidade vampirizadora no decorrer do conto, propiciada, inclusive, pelo próprio ambiente que parece ávido em absorver energias vitais. Se é certo que o vampiro tradicional das histórias do cânone vampírico não comparece na trama do conto, não se pode negar que o vampirismo é sugerido por causa da ação de um agente vampirizador, evocado por figuras como a de Ti Camotin, espécie de feiticeiro, ancião, portador de conhecimentos antigos e interditos. Por fim, o desafio central foi estudar um caso específico da presença do vampiro, na narrativa ficcional de Ana Paula Tavares, procurando refletir como a criatura pode ser entendida como uma

das intenções pós-coloniais de repaginação e remitologização (LEITE, 2003; MATA, 2003) de figuras ancestrais em diálogo com novas espacializações e contextos.

Diferente de Ana Paula Tavares, José Eduardo Agualusa, em “M, de Malária”, utiliza-se explicitamente do termo vampiro, oriundo da tradição cultural europeia, porém, não reproduz categoricamente a figura vampiresca deste cânone. O autor também não delinea seus personagens vampíricos a partir de uma repetição de arquétipos locais, retirados das tradições ancestrais africanas. Na verdade, José Eduardo Agualusa propõe um diálogo intertextual, fazendo sutis referências aos vampiros ocidentais e a elementos recorrentes da cultura africana, como a *vampirização energética*, caracterizada, no texto em estudo, como “vampiro prânico”. Em “M, de malária”, a presença de um *hibridismo cultural*, tanto nos moldes delineados por Stuart Hall (2006), como nos apontados por Cláudia Madeira (2010), resulta, conseqüentemente, na perspectiva de um vampiro híbrido, capaz de transitar entre as fronteiras culturais e literárias do vampiresco.

Todas as personagens do conto são estrangeiras – brasileiros, portugueses e alemães – que transitam por Luanda ou se estabelecem como parte da sociedade luandense, em um processo que sugere exatamente aquela “experiência da desterritorialização” (LUGARINHO, 2007, p. 309), sublinhada por Mário C. Lugarinho, conforme procuramos elucidar. Aliás, esta diluição das fronteiras, na concepção de Stuart Hall, proporcionado pela globalização, impacta a concepção de identidade, pois,

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades [...] dentre as quais parece possível fazer uma escolha. (HALL, 2006, p.75).

Podemos mencionar, portanto, que estas personagens, em constante trânsito espacial, constituem uma das marcas mais características da efabulação de José Eduardo Agualusa, como bem defendem Aulus Martins (2012), Jorge Valentim (2012) e Silvio Renato Jorge (2007). A “diluição das fronteiras” traduz, assim, um maior diálogo cultural e propicia uma “ponte” entre Angola, Brasil e Portugal, de acordo com Maria Teresa Salgado (2000), a ponto de a sociedade angolana, contemporaneamente, conseguir refletir suas raízes culturais ancestrais e suas tradições, ao lado de uma certa presença estrangeira, vislumbrando, assim, um constructo social pluricultural,

caracterizado pela figura dos vampiros de José Eduardo Agualusa. Ainda na esteira do pensamento de Mario César Lugarinho (2007), entendemos que a “fluidez” do mundo pós-moderno põe em questionamento o conceito de *identidade*, ponto muitas vezes colocado em cena na construção narrativa de “M, de Malária”, posto que suas personagens aparecem com identidades fragmentadas, e o seu vampiro sob o signo do plural, do movediço e do móvel.

Jorge Vicente Valentim (2012), habilmente, detecta o imo do constructo da imagem do vampiro (pós)moderno. Segundo ele,

Antes de ser, portanto, um personagem geograficamente localizado, identificado espacialmente nos mapas europeus, estamos diante de um ser universal porque aquilo que o atrai, quando não é o sangue, é a energia vital das suas vítimas, ou seja, fontes alimentares que independem de raça, cor etnia, sexo, condição social ou financeira, posicionamento político ou ideológico. (VALENTIM, 2012, p. 118)

Neste sentido, os contos de José Agualusa e Ana Paula Tavares inserem os vampiros em uma ambiência de novas roupagens, com novas cores e sabores, e o sangue, objeto rubro do desejo alheio, ganha um gosto outro, apontando para sugestões de identidades a serem pensadas e para uma ponte entre as tradições e a modernidade, entre o local angolano e o mundo globalizado.

Como uma espécie de um palimpsesto “pós-moderno”, a reescrita e a repaginação de tradições outrora sufocadas da História de Angola são postas nestas criaturas angolanas, alegoricamente representadas pela figura de uma das criaturas mais conhecidas do mundo, criada e recriada em gerações diversas: o vampiro. Pode-se até não se acreditar na existência literal de um vampiro, porém, não há como negar que eles atravessam o tempo e encontram-se com um vigor descomunal. Como bem afirma Jorge Valentim, “[...] podemos não crer em vampiros, mas que eles existem, existem. E agora, caminhando pelas ruas quentes e ensolaradas de Luanda” (2012, p. 118).

E destas, enfim, para as páginas de Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRANCHES, Henrique. *Identidade e património cultural*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.
- _____. *Reflexões sobre cultura nacional*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1980.
- AIDAR, José Luiz; MACIEL, Márcia. *O que é vampiro*. Brasília: Editora Brasiliense, 1986.
- AGUALUSA, José Eduardo. “M., de Malária”. In: SENA-LINO, Pedro (Org.). *Contos de vampiros*. Porto: Porto Editora, 2009, p. 85-96.
- _____. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Na Casa de meu Pai: a África na filosofia da cultura*. Traduzido por Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- ARATA, Stephen D. “The occidental tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonization”. In: *Victorian Studies*, v. 33, p. 621-645, Summer, 1990.
- ARGEL, Martha; MOURA NETO, Humberto (Org.). *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.
- AVILA, Mara Regina de. “Passado, História em movimento”. *Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, n. 12, Janeiro-Julho, 2012, p. 64-76.
- BÂ, Amadou Ampatê. *Aspects de la civilisation africaine*. Paris : Présence Africaine, 1972.
- BÃ, Amadou Hampaté. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, J. (coord.). *História Geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. Trad.: Beatriz Turquetti et alii. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.
- BARBER, Paul. *Vampires, burials and death*. Folklore and reality. New Haven, London, 1988.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG. 1998.
- BASTIDE, Roger. “Religiões Africanas e Estruturas de Civilizações”. *Revista AFRO-ÁSIA*. Publicação Semestral do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia. Salvador, no. 6-7, 1968, p. 5-16.

BERESFORD, Matthew. *From demons to Dracula*. The creation of the modern vampire myth. London: Reaktion Books, 2008.

BONNICI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2000.

_____. “Teoria e crítica Pós-colonialista”. In (org) Thomas Bonnici, Osana Zolin, p. 258-285, *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

CAMPOS, Ludmilla Rode de. *Carmilla e Sabella: em busca de uma identidade em Joseph Sheridan Le Fanu e Tanith Lee*. São José dos Campos: UNESP, 2008

CANDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*. 10ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. CARVALHO, Bruno Berlendis (Org.). *Caninos: antologia do vampiro literário*. São Paulo: Berlendis e Vertecchia, 2010.

CANTARELA, Antonio Geraldo. “A voz reinventada da tradição: ritos iniciáticos na obra de Mia Couto”. *Revista Dossiê: Religião e Literatura*. Belo Horizonte: v. 10, n. 25, p. 136-156.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1964.

_____. *Lendas brasileiras*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

CHARTIER, Roger (Org.). *História da vida privada*. Da Renascença ao Século das Luzes. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, vol. 3.

CHAVES, Rita. *Angola e Moçambique: experiência colonial e territórios literários*. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

CORREIA, Pezerat. *Descolonização de Angola*. A jóia da coroa do Império Português. Lisboa: Inquérito, 1991.

COUTO, Mia. *Pensatempos*. Textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

DIONISIO, Dejour. “Feitiços e Benzimentos: a perspectiva banto em Ponciá Vicêncio”. *Revista da ABPN*, v. 3, n. 6. Nov. 2011-Fev. 2012, p. 31-38.

DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada*. Da Europa Feudal à Renascença. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, vol. 2.

FERREIRA, Manuel. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. São Paulo: Àtica, 1987.

FINNÉ, Jacques. “Vade retro, Dracula”. In: Jean Marigny, p. 71-90. *Dracula: figuras míticas*. Lisboa: Pergaminho, Lda. 1999.

- FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: percursos da memória e outros trânsitos*. Veredas e Cenários, 2009.
- FORD, Clyde W. *O Herói com Rosto Africano: Mitos da África*. Traduzido por Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.
- GARCIA, Yuri. “O Vampiro Imortal Camaleônico: um estudo das representações de *Drácula* ao longo da história do cinema”. Encontro Nacional de História da Mídia: Ouro Preto, 2003.
- GOMES, Fernanda Antunes. *Arte de Cronocar em Ana Paula Tavares*. Dissertação de Mestrado em Letras Vernáculas (na especialidade de Literatura Portuguesa e Africanas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007, 109 p.
- GOMES, Simone Caputo. *Cabo Verde: literatura em chão de cultura*. Cotia: Ateliê, 2008.
- GONDA, Cinda. “O Cântico dos Cânticos de Ana Paula Tavares”. In: *África, Escritas Literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 151-160.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Traduzido por Tomaz Tadeu da Silva, Guaraeira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. *Da Diáspora: Identidades e Imediações Cultural*. (Org) Liv Sovik. Traduzido por Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, “et al.”. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- JORGE, Silvio Renato. “Demandas de um mundo contemporâneo: Agualusa, paixão e a escrita da fronteira”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (Org.). *A Kinda e a missanga: encontros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, p. 349-355.
- KABWASA, Nsang O’Khan. *O eterno retorno: na África a velhice é uma fase privilegiada no círculo da vida*. Brasil: O correio da Unesco, 1982, p. 14-15.
- KI-ZERBO, J. (Org). *História Geral da África: Metodologia e pré-história da África*. Traduzido por Beatriz Turquetti; et al.; São Paulo: Ática; : Unesco, 1982.

- KOOGAN, Abraão e HOUAISS, António. *Enciclopédia e Dicionário Ilustrado*. Rio de Janeiro: Edições Delta, 1998.
- LARANJEIRA, Pires. *De letra em riste*. Identidade, autonomia e outras questões na literatura de Angola, Cabo Verde, Moçambique e S. Tomé e Príncipe. Porto: Afrontamento, 1992.
- LARANJEIRA, Pires. *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Colaboração de Inocência Mata e Elsa Rodrigues dos Santos. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.
- LARANJEIRA, Pires. *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1997.
- LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Traduzido por Álvaro Lorencini. São Paulo: UNESP, 2005.
- LEITE, Ana Mafalda. *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais*. Lisboa: Edições Colibri, 2003.
- LEITE, Fabio Rubens da Rocha. *A Questão Ancestral*. África Negra. São Paulo: Casa das Áfricas; Palas Athena, 2008.
- LIMA, Danuza Américo Felipe de. *Da ficcionalização da história em Estação das chuvas: um estudo da metaficção historiográfica em José Eduardo Agualusa*. São Carlos: PPGLit/UFSCar, 2015 (Dissertação de Mestrado em Estudos de Literatura).
- LOPES, Danielle Moreira. *Estudo Comparativo sobre a figura do vampiro nas obras Drácula e Crepúsculo*. Anápolis: EdUnU de Ciências Sócio-econômicas e Humanas 2009.
- LUGARINHO, Mário César. “Quem vai comer lagostas? Reflexão sobre os estudos pós-coloniais a partir de alguma ficção de Pepetela e Agualusa”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (Org.). *A Kinda e a missanga: encontros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, p. 303-312.
- _____. *Uma nau que me carrega*. Rotas da literariedade em língua portuguesa. Manaus: Edições UEA, 2013.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2006.
- MACEDO, Jorge. *A dimensão africana da cultura angolana*. Luanda: INALD, 2006.
- MACQUEEN, Norrie. *A descolonização da África portuguesa*. A revolução metropolitana e a dissolução do Império. Tradução: Mário Matos e Lemos. Lisboa: Inquérito, 1997.
- MADEIRA, Cláudia. *Híbrido: do mito ao paradigma invasor?* Lisboa: Mundos Sociais, 2010.

- MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MARIGNY, Jean. *Drácula: figuras míticas*. Traduzido por Fernando Antunes. Lisboa: Pergaminho, Lda. 1999.
- MARTINS, Aulus. “O Viajante do Continente Imaterial: Agualusa, o relato de viagem e a lusofonia”. In: *Revista Letras*. Curitiba: Editora UFPR, 2012. p. 71-81.
- MATA, Inocência. “A condição pós-colonial das literaturas africanas de língua portuguesa: algumas diferenças e convergências e muitos lugares-comuns”. In: LEÃO, Vaz Ângela (org). *Contatos e Ressonâncias: Literaturas africanas de língua portuguesa*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2003.
- _____. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Lisboa: Mar Além, 2001.
- MELTON, J. Gordon. *Enciclopédia dos Vampiros*. São Paulo: M. Books do Brasil Editora Ltda, 2008.
- MENEZES, Solival. *Mamma Angola. Sociedade e economia de um país nascente*. São Paulo: EdUSP, 2000.
- MONTEIRO, Manuel Rui. “Eu e o Outro – O invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto”. In: PADILHA, Laura Cavalcante e RIBEIRO, Margarida Calafate (Org.). *Lendo Angola*. Porto: Afrontamento, 2008, p. 27-29.
- MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude usos e sentidos*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1988.
- MUNANGA, Kabengele. *Origens africanas do Brasil contemporâneo: histórias línguas, culturas e civilizações*. São Paulo: Global, 2009.
- PADILHA, Laura Cavalcante. “Da construção identitária a uma trama de diferenças – Um olhar sobre as literaturas de língua portuguesa”. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais*. Coimbra, no. 73, dezembro de 2005, p. 3-28.
- _____. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. Niterói: EdUFF, 1995.
- _____. “Paula Tavares: e a semente das palavras”. In: *África & Brasil: letra em laços*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000. p. 287-302.
- _____. *Novos Pactos, Outras Ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

_____. “Um jogo de dissimulações: a fala poética de Paula Tavares”. In: *Jornal de Angola*. Luanda, ano 18, 1993, p. 45-60.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda*. Traduzido por Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PENROSE, Valentine. *Erzsébet Báthoty a condessa sanguinária*. Traduzido por Helder Moura Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. “A circularidade inacabada de Paula Tavares”. In: CHAVES, Rita; MACÊDO, Tânia; VECCHIA, Rejane (Org.). *A Kinda e a missanga: encontros com a literatura angolana*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Luanda: Nzila, 2007, p. 313-323.

PIRES, J. Herculano. *Vampirismo*. São Paulo: Paidéia LTDA, 2003.

PIZARRO, Ana (org). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. v. 1 a situação pós-colonial, São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1993.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to Presente Day*. London/New York: Longman, 1980.

RIBAS, Óscar. *Misoso: literatura tradicional angolana*. Luanda: Tipografia Angolana, 1979, Vol. 1.

RIBEIRO, Margarida Calafate. “Poder e conhecimento na poesia de Ana Paula Tavares”. In: *África, Escritas Literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p. 141-150.

RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro*. Tradução de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ROSSI, Paolo. *Comer. Necessidade, desejo, obsessão*. Trad.: Ivan Esperança Rocha. São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Eduardo dos. *A Negritude e a luta pelas independências na África portuguesa*. Lisboa: Minerva, 1975.

SALGADO, Maria Teresa. “José Eduardo Agualusa: Uma ponte entre Angola e o mundo”. In: *África & Brasil: letras em laços*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2000. P. 175-196.

- SCHURMANS, Fabrice. *O Trágico do Estado Pós-Colonial*. Pius Ngandu Nkashama, Sony Labou, Pepetela. Coimbra: Almedina, 2014.
- SECCO, Carmem Lucia Tindó Ribeiro. “Mãos femininas e gestos de poesia”. In: *A mulher em África: Vozes de uma margem sempre presente*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Africanos –FLUL, 2006, p. 391-403.
- SENA-LINO, Pedro (Org). *Contos de Vampiros*. Porto: Porto Editora, 2009.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e Representações*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A literatura “negra” ou de terror em Portugal (Séculos XVIII e XIX)*. Lisboa: Editorial NovaEra, 1978.
- STOKER, Bram. *Contos Arrepiantes*. Tradução de João Costa. Lisboa: Guimarães Editores. 2004.
- _____. *Drácula*. Traduzido por Vera M. Renoldi. São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda. 2002.
- SOW, Alpha I; AGUESSY, Ola B. Honorat; DIAGNE, Pathé. *Introdução à Cultura Africana*. Traduzido por Emanuel L. Godinho; Geminiano C. Franco; Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1977.
- TAVARES, Ana Paula. *A cabeça de Salomé*. Lisboa: Caminho, 2004.
- _____. *O sangue da buganvília*. Praia: Instituto Cultural Português, 1998.
- _____. “O mistério da Rua da Missão”. In: (Org) SENALINO, Pedro. *Conto de Vampiros*, Porto: Porto Editora, 2009, p. 11-18.
- TEXEIRA, José Pimentel. “Ma-Tuga no mato: imagens sobre os portugueses em discursos rurais moçambicanos”. *Lusotopie*, 2003, p. 91-112.
- TREVISAN, Dalton. *O Vampiro de Curitiba*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1974.
- TRIGO, Salvato. *Ensaio de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, 1986.
- TRINDADE, Liana Salvia. “Estruturas dos Mitos e das Civilizações”. *Africa*. Revista do Centro de Estudos Africanos da USP. v. 1, 1978, p. 63-68.
- VALENTIM, Jorge Vicente. *Pelas Margens do Atlântico e do Índico: ensaios sobre literaturas africanas de língua portuguesa*. Manaus: UEA Edições, 2012.
- VANSINA, J. “A tradição oral e sua metodologia”. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). *História Geral da África: Metodologia e Pré-História da África*. 3ª. ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011, vol. 1, p. 139-165.

VENÂNCIO, José Carlos. *A dominação colonial*. Protagonismos e heranças. Lisboa: Estampa, 2005.

WIEVIORKA, Michel. *A Diferença*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fenda, 2002.

WORRINGER, Wilhelm. *A arte gótica*. Tradução: Isabel Braga. Lisboa: Edições 70, 1992.