

DIALÉTICA VAMPIRESCA EM ABISMO: o cinema ‘underground’ norte-americano diante do espelho

Túlio de Araujo Rocha

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

ancientfalmer@gmail.com

RESUMO: Partindo de leituras sobre a *mise en abyme* enquanto recurso especular de aproximação das artes, esta reflexão se concentra sobre uma mitologia cara ao diálogo entre cinema e literatura: a do vampirismo. A seleção de dois filmes específicos se baseia em um recorte marginal, pois é na margem da indústria que o *underground* norte-americano localiza potenciais exercícios autorais e estilísticos, em produções independentes com liberdade criativa, que também duplica uma noção de filmes vampirizados pelo sistema comercial. A partir dos títulos *Martin* (1977), de George Romero, e *O Vício* (1995), de Abel Ferrara, busca-se aproximar a dialética vampiresca em contraposição a um mito fundante da *mise en abyme*: o Narciso e sua dependência a um reflexo especular. Na conflituosa relação entre a figura do vampiro e o espelho, trata-se de aspectos que não apenas conectam as filmografias dos cineastas abordados, mas também a consciência alternativa de produção que ambos exemplificam como marco renovador da história cinematográfica e de sua relação com as origens literárias.

PALAVRAS-CHAVE: cinema e literatura; *mise en abyme*; especularidade; vampirismo; narcisismo.

ABSTRACT: Based on readings about the *mise en abyme* as a specular resource for the approximation of the arts, this reflection focuses on a mythology at high price to the dialogue between cinema and literature: the vampirism. The selection of two specific films is based on the marginal approach, as it is at the margin of the industry that the North American *underground* locates potential authorial and stylistic exercises, in independent productions with creative freedom, that also duplicates a notion of films vampirized by the system commercial. Based on the films *Martin* (George Romero, 1977) and *The Addiction* (Abel Ferrara, 1995), an attempt is made to approach the vampire dialectic in contrast to a founding myth of *mise en abyme*: the Narcissus and its dependence on a mirror reflection. In the conflicting relationship between the vampire figure and the mirror, these are aspects that not only connect the filmmakers approached, but also the alternative awareness of production that both exemplify as a renewing landmark of cinematographic history and its relationship with literary origins.

KEYWORDS: cinema and literature; *mise en abyme*; specularity; vampirism; narcissism.

1 VESTÍGIOS ESPECULARES

O MYTHO é o nada que é tudo.
 O mesmo sol que abre os céus
 É *um* mytho brilhante e mudo —
 O corpo morto de Deus,
 Vivo e desnudo.
Mensagem (1934), Fernando Pessoa

Percebamos que para compreender a mitologia e, conseqüentemente, a própria figura mitológica (o mito), podemos seguir duas direções possíveis que divergem à medida que são investigados os seus signos. A primeira é a ideia imaginária de mito, entendido como a reprodução da realidade e, por consequência, como tradução, lenda ou deformação do que foi essa realidade — trata-se de um signo. A segunda é o mito como prova de uma materialização do real: não mais uma reprodução, mas sim o próprio material de origem da narrativa, que “se escorre a entrar na realidade”, como prossegue o poema de Pessoa — trata-se de um símbolo (BAPTISTA, 2018).

Porém, há outro elemento que nos interessa diretamente e que coexiste com as duas noções anteriores: o Narciso. Enquanto mito, ele permeia a historicidade por meio de suas dialéticas: o tradicional e o moderno, o mitológico e o contemporâneo, o “eu” e “o outro”, o refletido e o projetado, o ver e o mostrar-se (BACHELARD, 1997). A partir desse mito, podemos adentrar na percepção da imagem, não de qualquer imagem, mas da imagem narcísica, que representa o “eu” e o “outro” — como citado dentre suas dialéticas que compõe o mito como obra e símbolo. Essa imagem representa fatores que caminham junto com a concepção de modernidade, considerando as questões na esfera da psicologia com as relações entre Lacan e Kohut e a percepção da subjetividade a partir da evocação do outro:

Como já vimos, o sujeito só pode se ver como um eu (moi), que corresponde a uma imagem especular de um outro — estando este ao nível do registro objetal imaginário. Porém, a grande novidade introduzida por Lacan é a sua teoria do simbólico, na qual a formação do eu como imagem depende inteiramente de um certo posicionamento simbólico, de um terceiro termo entre o sujeito e a imagem. (COUTINHO, 1999: 11).

Na política, a partir da emersão das ideias socialistas nas bases das sociedades industriais, e com o surgimento de teóricos marxistas que se espreitam na psicanálise lacaniana, como Franz Fanon e Louis Althusser, cria-se a noção de um ser coletivo, que possui no outro a figuração de certo entendimento do que se é e de que faz parte de um todo, como imagem da classe trabalhadora ou da classe burguesa, a depender do contexto material-histórico — ampliando-se, assim, o leque do imaginário político que, com o passar do tempo, adquire diversas simbolizações. Nas artes, mesmo representado desde o século XVI com a famosa pintura do Caravaggio, o símbolo narcísico permanece vivo na história e adentra à modernidade, como dá exemplo o quadro *Las meninas* (1656), de Diego Velázquez, cuja presença do espelho é central na obra — além de outros artistas que colocam o símbolo do Narciso como núcleo de sua inquietação: John William Waterhouse no início do século XX, com *Echo and Narcissus*; ou Salvador Dalí, mais próximo da contemporaneidade, com *A Metamorfose de Narciso* (Figura 1), de 1937. Tais representações não se limitaram a certas linguagens, tão pouco se isolaram dentro desses três fatores apontados, por exemplo, o ensaio poético de André Gide, intitulado de “Tratado de Narciso (teoria do símbolo)”, de 1891. Ao invés disso, são claras as referências da psicanálise sobre a política e as artes, e nas artes, sobre a política e a psicanálise.



FIGURA 1 – A *METAMORFOSE DE NARCISO* (1937), SALVADOR DALÍ. FONTE: ENDEREÇO ELETRÔNICO *TATE MODERN*.

Em sua totalidade, há dentro da figura do Narciso duas chaves intrínsecas para se compreender o símbolo: a imagem e o espelho. A imagem para Narciso é o desejo e o desejo corresponde diretamente ao “ser”, ou seja, ao “eu”:

A sublimação nem sempre é a negação de um desejo; nem sempre ela se apresenta como uma sublimação contra os instintos. Pode ser uma sublimação por um ideal. Então Narciso já não diz: “Amo-me tal como sou”, mas sim: “Sou tal como me amo”. Sou com efervescência porque me amo com fervor. (BACHELARD, 1997: 25).

O espelho é “[...] um fenômeno-limiar, que marca limites entre imaginário e simbólico” (ECO, 1989: 12), esse objeto não apenas é capaz de refletir as imagens, mas também de criar e projetar, assim como Narciso que em sua própria imagem projeta-se para o fim.

2 REFLEXOS ESPECULARES

Ó espelho!

Água fria pelo tédio em teu caixilho gelada
 Quantas vezes e durante horas, desolada
 Dos sonhos e buscando minhas lembranças, que são
 Como filhas sob teu gelo no oco profundo, em ti eu
 me vi como uma sombra distante,
 Mas, horror! Algumas noites, em tua severa fonte,
 De meu sonho esperso conheci a nudez!

Hérodiade, Stéphane Mallarmé

O espelho é porta para inúmeras percepções do nosso imaginário. Ao nos defrontarmos com ele, somos expostos à realidade. Se antes falamos sobre Narciso enquanto personagem mitológico para explorarmos suas decorrências, agora ele será posto aqui como intrínseco ao espelho, já que, se queremos nos aprofundar nessas figuras, tanto o espelho quanto Narciso, não podemos separá-los, pois um é vital para a perpetuação do outro. E do mesmo modo como foi feito com a ideia do “mito”, precisamos ir à origem dessa relação, assim, tomaremos como ponto de partida a noção de *mise en abyme*. Este termo (mais tarde alocado como substantivo, a exemplo de *mise-en-scene*, é traduzido para “posto/colocado em abismo”. Na sua origem como conceito relacionada à heráldica, define-se o modo em que símbolos são postos/colocados dentro dos brasões, de maneira que haja uma reprodução dos mesmos dentro de si, criando uma repetição da imagens da obra dentro da própria obra. É a partir de André Gide que esse conceito se difunde como algo próprio da literatura, ou seja, das narrativas que também geram imagens. Explorando a especularidade da imagem, Valentina Anker e Lucien Dällenbach (1975) passam a desdobrar as possibilidades que há na exploração relacionada à *mise en abyme* como forma consistente de reflexão que há sobre as outras artes, para além da literatura, da imagem especular e da autorrepresentação:

Em ambos os casos, a literatura como a pintura recentes utilizam a *mise en abyme* a fim de isolar a obra sobre ela mesma, abri-la para o exterior, e dinamizá-la ou contestá-la do interior. Assim, qualquer que seja o uso que dela fizermos, a *mise en abyme* complexifica a obra, e oferece uma das tentativas mais interessantes de lhe insuflar vida, de ao mesmo tempo lhe conferir autonomia e recusando-a, de torná-la simultaneamente dependente e independente, à nossa imagem. (ANKER; DALLENBACH, 1975: 18)

Tendo em vista o que é a *mise en abyme*, podemos entender como se manifesta a partir das linguagens culturais e estéticas. Assim, nos é possível retornar para o foco a ser discutido em sequência: os espelhos. Partiremos, então, de outra citação de Anker e Dällenbach para nos guiar na introdução do espelho como objeto pertencente ao âmbito estético:

Todos os artistas que empregaram o espelho o fazem para melhor contornar as leis que regem o cosmos, tanto quanto as estruturas de nosso pensamento. A obra, ainda que entidade à parte, não é um ser vivo, ela é apenas a projeção de nosso espírito e, enquanto tal, não escapa a nenhuma das contradições que caracterizam nossas estruturas lógicas. (ANKER; DALLENBACH, 1975: 10).

É muito curioso nessa fala o fato de que aquilo que é posto como “nosso espírito” é o que podemos chamar de “imagem especular”, e é por intermédio dessa especularidade que os espelhos são tão caros ao conceito de *mise en abyme*, pois é mediante a especularidade que a obra tem o seu verdadeiro autoconhecimento, já que “a imagem especular não pode ser usada para mentir” (ECO, 1989: 26). Não devemos tomar todos os espelhos como proposta fidedigna do real, pelo contrário, pois, justamente na grande maioria das artes, os espelhos são tomados como signos

e “o signo serve também para mentir a respeito do estado do mundo” (ANKER; DALLENBACH, 1975: 24).

O espelho se envolve na mitologia como um objeto enigmático, como foi descrito até aqui, e sua potência de não só refletir, mas também projetar imagens, se encontra em meio a características tanto da narrativa literária quanto da narrativa cinematográfica, entre a semiose e a especularidade, entre o simbólico e o imaginário. E seguindo o fio do cinema, vale evocar mais uma vez Eco:

Eu posso até acreditar que a máquina de filmar seja o instrumento mais “verídico” do mundo, mas isso nada tem de a ver com a predisposição da cena que ele vai filmar— e a respeito da qual eu posso não nutrir a convicção de que seja matéria de ficção. Diante de um filme que representa uma fada com sete anões numa carruagem voadora, eu sei que fada, anões e carruagem são *mise-en-scene* (ficção) e sei, mais ou menos o quanto devo confiar na fidelidade da câmera usada para a filmagem. (ECO, 1989: 29).

Assim, podemos conceber algumas das aproximações que o cinematógrafo tem com o espelho. A começar pelas suas origens: duas tecnologias que surgem para mostrar e refletir (sobre) o mundo a partir de uma realidade que fosse capaz de fazer vê-lo tanto em níveis espaciais quanto temporais, pois antes de surgirem, não era possível vê-lo com os reflexos naturais da água ou de superfícies que deformavam a imagem desse mundo. O mesmo acontece com a fotografia que, mesmo sendo o mais próximo da imagem real que temos, só é capaz de produzir uma imagem estática, paralisada e condenada àquele tempo específico, salvo exceções que buscam justamente tornar narrativa esta imagem para transmutá-la em espaço, tempo e sentido.

Gostaríamos de chamar atenção para o fato de os espelhos, apesar de acumularem uma idade muito superior ao cinema, sempre estiveram presentes em toda sua trajetória, com destaque para a imagem especular que se torna mais apa-

rente a partir do período posterior à Segunda Guerra, com os melodramas modernos (especificamente os norte-americanos) e os cinemas de vanguarda, com ênfase em alguns nomes, como Jean Cocteau e Agnès Varda — além de outros autores e inúmeros filmes que colocam o espelho como peça fundamental para a narrativa, pois, dentro do cinema há uma vasta gama de objetos, cenas e lugares que contribuem como signo de sua existência, esta que é própria da modernidade. Portanto, é fundamental pensar o narciso enquanto ser moderno junto às imagens especulares para concretizar as relações que serão feitas a seguir.

3 PROJEÇÕES ESPECULARES

Após essas amarras necessárias, feitas para chegarmos até aqui, alcançamos um ponto central de interesse neste texto: a figura do vampiro e a sua relação nos filmes *Martin* (1977), de George A. Romero, e *O Vício* (1995), de Abel Ferrara. Para iniciar a reflexão, evocamos este trecho de Carla Serafin Silva (2011):

O historiador Christopher Lasch, em sua obra *A Cultura do Narcisismo: A Vida americana numa era de esperanças em declínio*, ressalta o medo da morte como expressão característica da contemporaneidade. E, em suas meditações acerca do assunto, associa o terror da morte à emergência da personalidade narcisista como padrão de estrutura da personalidade na sociedade contemporânea. Os narcisistas contemporâneos têm suas preocupações voltadas para o eu. Entretanto, eu preciso do outro. Em sua busca descomedida por liberdade e satisfação pessoal, o narcisista não ganha auto-suficiência. Pelo contrário, ele precisa do outro, que o admire e valide sua auto-estima. Sobreviver fisicamente e psicologicamente é a palavra de ordem na sociedade narcisista. Por isso, podemos apreender uma veemente campanha contemporânea contra a velhice e a morte. A velhice expõe o declínio do indivíduo narcisista e sua

proximidade da morte, sua inaceitável, porém inevitável derrota. Somente alcançando a eternidade para livrar-se do horror da morte. Contudo, a eternidade humana não foi conquistada e não existem indícios de que se torne acessível. Exceto em vias imaginárias, como na literatura fantástica, em que tudo é possível a um humano mortal. E, ao se pensar em conquista da eternidade, rapidamente vem à mente a figura do vampiro, ser fantástico dotado de tal possibilidade. (SILVA, 2011: 10-11).

A partir desta reflexão, podemos retomar algumas concepções já construídas até então, a começar pelas dialéticas que estão presentes na figura do Narciso, e como nesta figura há modulações que percorrem toda a sua história. Propomos discutir como o Narciso, enquanto símbolo, age de acordo com uma inversão dos significados da figura do vampiro: enquanto aquele morre ao penetrar-se no seu próprio reflexo, este, com a impossibilidade de ver a si próprio, vive eternamente; se para o Narciso, o espelho é o preâmbulo da finitude, para o vampiro, é a perspectiva ampliada de sua infinidade; ao mesmo tempo que o Narciso, por si próprio, é capaz de ter noção de sua mortalidade, o vampiro precisa do “outro” para reafirmar sua vitalidade constante.

O vampirismo ocupa o lado de cá do espelho: não é figurável, nem representável, sem reflexo, sem sombra, sem imagem num universo sem tempo e sem espaço, fora do recalçamento. É a imortalidade de um narcisismo primário absoluto que é infiltrado de pulsões de morte (KOHN, 2012: 5).

Notemos que, colocadas as premissas sobre as divergências entre esses possíveis arquétipos, é necessário também fazer um movimento de congruência que é formado a respeito destas figuras, já que, historicamente, a simbologia em torno tanto do vampiro quanto do Narciso torna-se deformada e, consequen-

temente, cria novas percepções, que vão desde a mudança dos lugares ocupados, até os tempos históricos retratados por esses símbolos. Não obstante, em diversas representações da contemporaneidade, nas quais essas figuras foram de encontro, o próprio vampiro pode ser entendido como uma imagem narcisista:

A personalidade narcisista reflete, dessa forma, uma drástica modificação no sentido de tempo histórico: o sentido de descontinuidade histórica. As criações literárias expressam o desejo do narcisista contemporâneo de tomar-se imortal e a figura do vampiro é um vislumbre do eu imortal. (SILVA, 2011: 67-68)

Assim, logo percebemos como esses símbolos, pertencentes a contextos estéticos, políticos e culturais, são representados como arquétipos apropriados a certas fabulações. O vampiro, por exemplo, ocupa sempre o lugar do “outro”, do estranho, do inimigo que foge das concepções padronizadas e hegemônicas de um período histórico e, principalmente quando é trazido para a modernidade, na qual Max Kohn (2012) reconhece como: “o símbolo da intrusão da morte num universo que a exclui. O vampiro representa a inquietude que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, essencialmente na relação dos mortos com os vivos.” (KOHN, 2012: 2).

Essa invariante cultural está presente tanto nas criações literárias modernas quanto no próprio cinema (moderno por ontologia), sendo possível fazer essas aproximações. E se, por um lado, na literatura da Anne Rice vemos uma retomada das fabulações vampirescas atreladas a um contexto contemporâneo (SILVA, 2011), por outro lado, no cinema de George A. Romero e/ou Abel Ferrara, percebe-se que as mitologias e fabulações são postas num movimento de “dessacralização”; melhor dizendo, essas manifestações aterrorizantes do cânone cultural se tornam mais ambíguas, mais humanas, mais materiais, mais reais. É como se o estigma da contemporaneidade estivesse sendo utilizado como um motor para não mais precisar recorrer a figuras tradicionais como o Drácula ou o filme *Nosferatu*

(1922), de F. W. Murnau, que foi proposto como alegoria para um terror vigente e material do nazifascismo.



FIGURA 2 – *MARTIN* (1977), DE GEORGE A. ROMERO.

Os filmes de Romero, desde a década de 1960, têm a maleabilidade de trazer os reflexos e projeções de toda a questão cultural e social contemporânea, como a noção de “racialização” — em específico, o tema da “negritude” — para entender como os tratamentos são divergentes a partir de uma questão genética que veio a se tornar histórica-material, como é o caso de *A noite dos mortos-vivos* (1968), ou como em *O exército do extermínio* (1973), em que as resoluções de uma sociedade adoecida pelo narcisismo e seu conseqüente individualismo pela exaltação do “ego” — no filme, as pessoas que possuem uma representação de si estão fadadas à morte ou à loucura (que dão no mesmo lugar), enquanto aqueles que estão mascarados, não possuem rostos naquele momento —, são agentes catalisadores de um ciclo que sempre se fecha, com toda a importância de que ter uma imagem significa possuir uma representação. O que nos leva à figura de Narciso, que morre na busca de sua própria imagem e que é “traído” pelo seu próprio reflexo — devemos ressaltar que o “vírus” do filme *O exército do extermínio* vem à tona e se perpetua pela água.

Em *Martin* (1977), o personagem do vampiro, mesmo com a necessidade básica de outro ser para obter o sangue e perpetuar-se eternamente, habita no espectro do contemporâneo com algumas mudanças, como a não afetação vital pelo sol ou por simbolismos cristãos e, principalmente, a representação de si mesmo pelo reflexo. Martin é um jovem em espírito, que se muda para morar com um parente, o “Uncle Cuda”, um senhor cristão ortodoxo que acredita veementemente que o ser vampirizado possui uma maldição devastadora capaz de assolar seus costumes e tradições e, portanto, corrobora com todo um imaginário de como aquela ameaça deve ser combatida de forma que, no fim, o resultado seja o extermínio do “outro”. Se nos dispusermos a entender o contexto da época, podemos facilmente traçar um paralelo com a elucubração de setores mais conservadores perante as políticas socialistas que cresceram e se fortaleceram ainda mais no pós-guerra, propriamente na Guerra Fria, e com a manutenção da “tradição americana de viver”, ameaçada pelo “estrangeiro” que veio com outras ideias para sua casa.

Também destacamos que a figura do vampiro é vista em diversos momentos do filme em situações de metalinguagem em relação a sua representação enquanto símbolo. Por exemplo, ao falar no telefone com um programa de rádio sobre as problemáticas de sua imagem e, mais propriamente, na procura de desmistificação dessa imagem; assim como numa das cenas-chaves do filme, em que Martin aparece trajado como um vampiro tradicional para mostrar ao tio Cuda que tudo ali não passa de uma fantasia, metonímia do próprio filme (Figura 2). Em outros momentos, podemos perceber como o martírio de Martin é a própria solidão: o fardo de ter de passar os anos nessa busca infinita de saciar os seus desejos.

Por todo o filme, assim como nos anteriormente citados, é perceptível a preocupação de Romero em interpor-se de maneira astuta e deliberada, o que corrobora com a ruptura do cânone cinematográfico sobre o tema do vampiro. Se em Hollywood há uma política industrial própria, que visa o potencial lucrativo de seu cinema, Romero realiza seu filme com um orçamento abaixo do grande circuito daquela época, com um potencial tão grande e comparável ao cânone do cinema. Hoje é

possível também colocá-lo neste lugar de grandes realizadores, mas com suas especificidades tanto de gênero quanto de produção, mais especificamente, o terror e o *underground*.

É a partir do modo de produção *underground* que inicialmente se cria um laço com outro cineasta e, mais especificamente, com um de seus filmes “vampirescos”: Abel Ferrara e *O Vício* (1995). Esse filme é descrito por Júlio Bezerra como: “Liberdade ou morte’ é como a pedra fundamental de um cinema como nenhum outro, distinto não apenas dos chamados “filmes B” ou do cinema independente, mas também do cinema “de arte” e do cinemão hollywoodiano.” (BEZERRA apud ABEL FERRARA, 2012: 9).

Observamos como esse cinema carrega algo de vampiresco em si mesmo, seja pela maneira como o vampiro, diferenciado em seus padrões, vem à tona para refletir e projetar algumas das problemáticas do próprio fazer cinematográfico, seja pelo modo como há uma necessidade de obter do “outro” algo de vital para continuar perpetuando eternamente. Nessa figura do “outro”, podemos encontrar realizadores de cinema, grandes chefes produtores e espectadores. Afinal, “Viver é algo perturbador no cinema de Abel Ferrara” (BEZERRA, 2012: 9), que está ligado a uma devoção extrema, perceptível pela atuação de seus personagens totalmente entregues — como Christopher Walken, em *O Rei de Nova York* (1990) e *Enigma do Poder* (1998), como Harvey Keitel em *Vício Frenético* (1992) e Lily Taylor em *O Vício* (1995), nosso alvo reflexivo —, que também os fazem possuídos de uma performance vampiresca, ou seja, um desejo insaciável de preencher aquele espaço da tela com suas angústias provocadas pela solidão e dilemas filosóficos. Sobre as particularidades vampirescas desse cinema, o crítico de cinema Tag Gallagher (2012) diz:

Quando não estão aprisionados em closes de solidão moral, as pessoas-vampiro estão esmagadas em composição, em profundidade de determinismo moral, e compelidos pelas equações geométricas da montagem. [...] Mas Ferrara deseja que nosso desgosto supere nossa

fascinação, de forma que, como *The Addiction* propõe, experimentemos metanoia — um tipo de catarse pela qual devemos rejeitar nossa cumplicidade de segunda mão com o mal. Metanoia é uma palavra grega que significa mudança de pensamento (noia) e, mais especificamente, uma conversão religiosa pela iluminação da morte e do renascimento. O maior obstáculo a uma tal mudança de pensamento é o conhecimento que achamos que já temos. Como diz Simone Weil, nossos pensamentos bloqueiam a graça divina, que só pode entrar quando há um vazio. E Kathleen Conklin em *The Addiction* diz algo parecido quando observa “Nós bebemos para escapar do fato de que somos alcoólatras” sem perceber (ainda) que sua filosofia é seu alcoolismo. (GALLAGHER apud ABEL FERRARA, 2012: 27-30).

Em *O Vício*, assim como em *Martin*, há um discurso que está relacionado com uma proposta de reflexão sobre nossa sociedade, motorizada por esses protagonistas. No filme de Ferrara, há diversos momentos de monólogos e diálogos com premissa num grande acervo filosófico que traz ao espectador perspectivas únicas de como se filmar ou pensar a respeito de certos temas morais. Desde a primeira cena, a qual nos coloca diante da protagonista espantada com um filme sobre desastres de guerras, a ideia de projeção e de potência das imagens fica clara, uma ideia de materialidade que surge em movimento contrário aos pensamentos realizados sobre a fragilidade da vida humana. Esse apontamento instiga pensarmos como esse projeto de cinema está ligado a uma espécie de vampirização da imagem: “E no fim das contas, o cinema e o filme cinematográfico se assemelham muito ao corpo e à figura do vampiro, em sua dupla natureza: recipiente de beleza e atração, e ao mesmo tempo um corpo ultrapassado, condenado à putrefação.” (MIGBLAH, 2018).



FIGURA 3 – CENAS DO FILME O VÍCIO (1995), DE ABEL FERRARA.

Em grande parte das vezes, a protagonista está condenada a uma solidão irreversível, fato comum ao vampiro. Em um dos monólogos do filme, ela descreve parte de sua vida e nos mostra a forma como sobrevivem os vampiros contemporâneos (Figura 3). Fica cada vez mais evidente que há um motor de duas potências presentes nesse filme: o do Narciso e o do Vampiro, ambos contemporâneos e capazes de entrarem em conflito perpétuo com realizações cinematográficas que procuram refletir sobre propriedades socioculturais e projetar, a partir dessas imagens, fabulações que se tornem matéria para alguma idealização, nunca determinista da vida humana.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É possível compreender que, com o passar dos tempos, as imagens, as narrativas e os símbolos vão se deformando à luz das necessidades de uma época. Como apresentamos, tanto a figura

do Narciso quanto a do vampiro sofreram essas mutações no âmbito psicanalítico, no campo político e no plano estético, como a literatura, a pintura e o cinema. Percebemos também que, diante de tais modificações, a origem dessas mitologias perpassa tanto a estrutura da *mise en abyme* quanto a ideia da especularidade, provocada nas imagens refletidas pelos espelhos, e que é vista também a partir da lente cinematográfica.

Ao aproximarmos os filmes *Martin* (1977), de George Romero, e *O Vício* (1995), de Abel Ferrara, constatamos como se mostram as figuras vampírescas no cinema independente norte-americano, não apenas em oposição, mas também em paralelo ao mito do Narciso, com suas noções históricas notificadas a partir de uma relação com o modelo *underground* de cinema em que foram produzidas. Assim, exaltadas algumas das dialéticas possíveis, a figura do vampiro se dá sempre a partir desse conflito entre o “eu” e o “outro”, que também atravessa a figura narcisista, e que só são possíveis, portanto, pela especularidade.

REFERÊNCIAS

ABEL FERRARA: a religião da intensidade. Centro Cultural Banco do Brasil. (2012). Disponível em: <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/abelferraraprova03.pdf>>. Acesso em: 19 ago. 2021.

ANKER, Valentina; DÄLLENBACH, Lucien. A reflexão especular na pintura e na literatura recentes. **Art International**, vol. 19, n. 2, 1975. Tradução: Maria do Carmo Nino.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaios sobre a imaginação da matéria**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAPTISTA, Lucas. Mitos de origem e destino I – a vocação realista. **Estadão** (coluna Estado da Arte), São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://estadodaarte.estadao.com.br/foco-mitos-de-origem-e-destino-i-a-vocacao-realista/?fbclid=IwARoK-eipLbSZBD9pL-Ncoe3-Xluhkw5v8zWqAly1kafX1tUG6t-nQljE8XK8Y>> Acesso 19 Ago. 2021

COUTINHO, Luciana Gageiro. **Convergências e divergências nas teorias de Kohut e Lacan**. 1999. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/307526954_convergencias_e_divergencias_nas_teorias_do_narcisismo_de_kohut_e_de_lacan> Acesso em 19 ago. 2021.

DALÍ, Salvador. A metamorfose de Narciso. [1937]. 1 pintura, óleo sobre tela, 511 x 781 mm. Salvador Dalí, Métamorphose de Narcisse, 1937 — Gala-Salvador Dali Foundation/DACS, London 2021. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343> Acesso em 18 Set. 2021.

ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução: Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1989.

GIDE, André. **O tratado de Narciso** (teoria do símbolo). 1890. Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/arquivo/gide.html#yrsiw4hkiuk>> Acesso em: 19 ago. 2021.

KOHN, Max. **O vampiro, um não morto ainda vivo**. 2012. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/262745096_o_vampiro_um_nao_morto_ainda_vivo> Acesso em 19 ago. 2021.

MIGBLAH. **The addiction**. 2018. Disponível em: <https://letterboxd.com/migblah/film/the-addiction/>. Acesso em 19 ago. 2021.

SILVA, Carla Serafim. **Acerca da morte e do mito do vampiro em Anne Rice: um estudo sobre o narcisismo contemporâneo**. UFU. 2011.

