

**PARCEIROS DA NOITE
GAYS E VAMPIROS NA LITERATURA**

Fernando Monteiro de Barros (UERJ)

*Os morcegos são cegos
à luz do sol
e se amanhecido
escondem-se em sítios escuros*

*Algumas plantas dormem no dia
e só à noite abrem flores*

*Os lírios os vampiros
os rapazes que se amam nos bares*
(Eucanaã Ferraz, "Noturno")

O poema acima (FERRAZ, 1990: 43), de um autor contemporâneo, reafirma uma irmandade literária existente há alguns séculos, desde o Romantismo. Pelos óbvios motivos de encarnarem uma prática sexual transgressiva em relação ao etos burguês, desviante do âmbito da genitidade perpetuadora da espécie, vampiros e praticantes do “amor que não ousa dizer seu nome” freqüentemente têm sido representados com características afins, quando não se fundem em um mesmo personagem. Exemplos notórios no cinema americano são a filha de Drácula, interpretada por Gloria Holden no filme de 1936 (*Dracula's daughter*), lésbica, o jovem vampiro sodomita do filme de Roman Polanski de 1967 (*The fearless vampire killers*, ou, no Brasil, *A dança dos vampiros*), filho do conde, e a vampira bissexual interpretada por Catherine Deneuve em *Fome de viver* (*The hunger*), de 1983. *A identidade gay é, sob muitos aspectos, herdeira da idealização romântica do homossexual outsider* (COSTA, 1992: 47). Ambos surgem no cenário ocidental, enquanto categorias discursivas, a partir do Iluminismo: vampiros no século XVIII, primeiro na imprensa, depois na poesia gótica alemã, e homossexuais no vocabulário cientificista do século XIX (*Idem*: 11).

Borrando as oposições binárias, nas quais o pensamento racionalista e a observação empírica dependem, vampiros oportunamente passam a personificar o que o Iluminismo não pode reconhecer cientificamente. Encarnando o paradoxo, são mortos-vivos (*undead*, em inglês), transtornando a oposição entre vida e morte. Tendo uma existência material, que os capacita a infligir um dano mortal à sua vítima, eles não refletem no espelho, excedendo, portanto, as alternativas de presença e ausência. Os conceitos relacionados aos sexos masculino e feminino também são rasurados: tanto vampiros como vampiras penetram suas vítimas,

mas só após terem sido penetrados por outro vampiro. Porém, ao mesmo tempo, é o passivo (a vítima) quem fornece o fluido vital. O amado (a vítima vampirizada) torna-se filho do vampiro que o mordeu, deixando também imprecisa a diferença entre os papéis familiares (BELSEY, 1994: 174-176).

No cenário cientificista do século XVIII, vampiros são sobreviventes anacrônicos de um passado extinto. A modernidade iluminista, segundo Walter Benjamin, procurou deslegitimar e soterrar a tradição (MATOS, 1993: 59). Os vampiros encarnam a tradição enquanto natureza, pois trazem consigo a sua violência e a sua indiferença, reconhecidas pelo pensamento arcaico, e conjugam as pulsões de Eros e de Tântatos. Neste sentido, apresentam uma dimensão dionisíaca, ligadas que são estas criaturas ao prazer e à crueldade, à paixão e à morte, movimentos subversivos à doxa e à ordem burguesa do trabalho e do etos doméstico e familiar. Mas os vampiros configuram também a tradição enquanto história política e social do Feudalismo e do Antigo Regime, pois, de Lorde Byron ao Conde Drácula, são sempre aristocratas, pelo menos em seu comparecimento literário, ao contrário do que se registrava na tradição folclórica a respeito (TWITCHELL, 1997: 7). Assim, subversivos em relação à nova ordem burguesa advinda com o Iluminismo, os vampiros simbolizam também a opressão de uma outra ordem dominadora, que traz em seu bojo o conceito de superioridade do aristocrata, fazendo com que neles vislumbremos traços apolíneos. A dialética do vampiro, destarte, confirma sua inscrição nos movimentos contrários ao binarismo cartesiano e iluminista, reafirmando seu caráter híbrido.

Oportunamente, segundo Jurandir Freire Costa, a literatura algumas vezes tem estabelecido o vínculo entre marcas de um passado extinto e sexualidade desviante. Ao falar de Proust, diz Freire Costa que:

No tempo perdido, o homossexualismo é da aristocracia. Ou seja, de uma classe social decadente e fantasmática, com seus espectros de duques, condes e barões que, em vias de extinção, exibem condutas e desejos do passado. O homossexual proustiano é a contraface da saudável sociedade burguesa. Existe como antinorma, como um fóssil social, exemplar de um mundo que se foi. (COSTA, 1992: 53)

É na literatura inglesa que surge, pela primeira vez, o entrecruzamento de vampirismo e homossexualismo. Em 1816 Byron escreve *Fragment of a novel*, texto que apresenta o vampiro, Augustus Darvell, como um ser aristocrático, culto e incomum. Distante da vulgaridade dos seus contemporâneos, além de profundamente iniciado nos conhecimentos mundanos, o melancólico Darvell apresenta como principal ameaça ao seu companheiro de viagem, narrador do fragmento, sua oferta de in-

timidade e amizade, as grandes seduções do vampirismo romântico. Em 1819, John Polidori, inspirado no próprio Lorde Byron, retoma seu fragmento inacabado ao escrever *The Vampyre*, no qual o vampiro protagonista, Lorde Ruthven, com todos os traços do homem fatal romântico, explícita e estabelece a conexão entre vampirismo e delito de amor. Mais uma vez há, aqui, o que Eve Sedgwick chama de “gótico paranóico”: um personagem masculino se sentindo ao mesmo tempo perseguido e fascinado por outro personagem masculino (AUERBACH, 1995: 13-14). Apesar de não explicitarem práticas sexuais em suas páginas, ambos os textos são perpassados por uma tonalidade homoerótica indiscutível.

A mulher fatal como vampira, presença pródiga na poesia alemã e inglesa do Romantismo, exerce sua sedução excêntrica ao longo da centúria e, em 1872, na Inglaterra, é publicado o conto *Carmilla*, de Sheridan Le Fanu, em que a protagonista é uma condessa vampira que tem como objeto de desejo a jovem filha de seu anfitrião, explicitando o elo entre lesbianismo e vampirismo, que remonta ao poema *Christabel*, de Samuel Taylor Coleridge (escrito em 1801 e publicado em 1816). Este entrecruzamento também já estava presente n’*As flores do mal* de Baudelaire (1857), para quem as lésbicas, *perseguidoras do infinito* por estarem condenadas a arder para sempre em sua insaciável paixão, *vagarão pelo deserto, fugindo da infinidade de suas almas*, vampiricamente entregues à *busca do impossível*: a saciação definitiva de sua sede (PAGLIA, 1992: 392-393).

Tido como vício elegante nas metrópoles européias do final do século XIX, o homossexualismo posava como sinal de refinamento e sofisticação dos que se pretendiam aristocráticos e acima da massificação e da vulgaridade da burguesia (WEBER, 1988: 52-55). *The True Story of a Vampire* (*A verdadeira história de um vampiro*), conto do Conde Eric Stenbock, publicado em 1894 na Inglaterra, apresenta a atração explícita exercida pelo jovem aristocrata Gabriel no protagonista da história, Conde Vardalek, que, ao seduzi-lo e destruí-lo, arruína toda a sua família (*apud* GLADWELL, 1999: 277-283). Ao sobrepor os limites entre textualidade e sexualidade, o autor, fiel aos pressupostos decadentistas de sobreposição entre vida e arte, *escreve sobre si próprio ao escrever sobre o vampiro* (HOLMES, 1997: 178). Esteta pós-byroniano, Stenbock era um dos mais controvertidos e comentados dândis da Londres vitoriana, *cultivando um gosto não apenas por jovens rapazes, mas também por longas capas, caixões, entorpecentes, morte e decadência* (*Idem*: 177), fiel, pois, ao código de Charlus (COSTA, 1992: 49).

É curioso constatar que, no romance naturalista brasileiro *O corti-*

ço, de Aluísio Azevedo (1890), a personagem Pombinha, após ser seduzida pela cortesã Leonie, transforma-se de noiva casta que era em cortesã também: tal como o vampiro, que, ao morder sua vítima, acaba transformando-a em outro vampiro, Leonie faz de Pombinha sua semelhante no vício após iniciá-la (homo)sexualmente.

Ainda na estética do Naturalismo, o romance português *O barão de Lavos* (1891), de Abel Botelho, apresenta um aristocrata acometido de voracidade insaciável por rapazes, reafirmando o laço, acima apontado, entre vampirismo, aristocracia e homossexualismo, já presente também em *Os cantos de Maldoror* (1868), do Conde de Lautréamont.

O mais famoso texto literário sobre o tema em questão, o romance *Drácula*, de Bram Stoker (1897), também coloca o vampiro como a encarnação da perversão, neste caso o priapismo e a ninfomania. Drácula é o que restara de arcaico nos confins da Europa industrial, contemporânea (à época de sua publicação), capitalista e vitoriana. Os heróis Jonathan Harker, corretor de imóveis, Mina Harker, professora e Van Helsing, cientista e médico, representantes da classe média e do ethos moderno e burguês, utilizando-se de todo o aparato técnico da época, exterminam de vez o resíduo não-moderno da Europa de seu tempo. Porém, mal conseguem exterminar o que Drácula também representa, que é o desejo desabrido e incontrolável, não utilitarista uma vez que não voltado à procriação. Tanto Drácula quanto as vampiras de seu castelo simbolizam a sede de sexo voraz e irreprimível, perigo à pureza feminina da qual depende a felicidade doméstica e a harmonia conjugal, pois, ao vampirizar sua vítima, o conde faz dela um ser desejante insaciável. A sexualidade de Drácula também apresenta ambigüidade e contornos homoeróticos, já que, no momento em que as vampiras vão cair sobre Jonathan Harker, ele diz: *Para trás todas vocês! Este homem pertence a mim!* (STOKER, 1993: 55).

No ocidente tributário do pensamento apolíneo e platônico, segundo o qual só quem encarna a Beleza tem acesso a Eros, os feios, os velhos e os repelentes, como é o caso do vampiro do filme alemão *Nosferatu*, de Werner Herzog (1979), só podem viver o desejo como clausura dentro de um corpo que clama impiedosamente pelo prazer, não restando outra saída senão adotar a postura da ave de rapina (LIMA, 1976: 177), sempre à espreita, não hesitando em avançar sobre o objeto de sua luxúria quando o momento se mostra propício. Quando no filme o personagem Jonathan Harker acidentalmente corta a mão ao partir um pedaço de pão com uma faca, o vampiro, com a desculpa de impedir que a ferida se infeccione, agarra apaixonadamente a mão de Jonathan e suga-lhe sofre-

gamente o sangue.

Tal condição atormenta vários personagens de Lúcio Cardoso, romancista mineiro de meados do século XX. Neogóticos (PICCHIO, 1997: 540), alguns de seus textos nos deixam perceber a associação entre homossexualismo e vampirismo: *O anfiteatro* (1946) apresenta a figura do Professor Alves, encarnação do mal na narrativa, que exerce poderoso fascínio sobre os jovens Cláudio e Gil, sem dúvida inscrevendo-se na categoria de “gótico paranóico”, como os textos de Polidori e Byron; *Crônica da casa assassinada* (1959) tem no personagem Timóteo, homossexual que se adorna com as roupas e jóias da falecida mãe e que é mantido trancafiado pela família em um quarto da fazenda mineira decadente, uma reedição do tema do monstro/vampiro enclausurado, comum na literatura gótica inglesa do século XVIII.

Ainda na literatura brasileira, o romance *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*, de Néelson Rodrigues, do começo da década de 1960, nos deixa entrever mais uma vez a associação entre perversão homossexual e vampirismo, no comportamento da personagem lésbica Letícia, que, furiosa de paixão por sua prima Engraçadinha, configura tanto a clausura do desejo quanto o comportamento de ave de rapina, ao chantagear Engraçadinha, pedindo-lhe que mostre um dos seios:

Como uma louca, Letícia passa-lhe na frente. Coloca-se diante da porta. Fala, na sua ânsia:

– Então, mostra um seio. Pronto. Basta um seio. Eu olho, só. Um seio. Pelo menos isso! Só! Não custa, Engraçadinha, olha: você puxa um pouco o decote, abre um pouco o decote. Só. Eu te deixarei ir, juro!

Novo silêncio. E, então, Engraçadinha, sem desfitá-la, sobe com a mão até o peito. Puxa o decote. O seio salta. Letícia diz para si mesma: - “Se eu pudesse beijar!”

Sussurra, crispada:

Seio de virgem.

Súbito, atira-se para a frente. Engraçadinha desprende-se, num movimento frenético e inesperado. Letícia está rouca:

– Tira o vestido!

Engraçadinha corre, abre a porta e sai. (RODRIGUES, 1994: 547-8)

Nas últimas décadas do século XX, o contexto finissecular pós-moderno apresenta como premissa básica a imprecisão, a ambigüidade e o paradoxo em seus textos, híbridos como os vampiros. É de se notar que, no cinema, os anos 90 assistiram a uma revalorização do tema em questão que, após décadas de abordagens *trash*, passou a ser conduzido

por nomes de peso da indústria cinematográfica como Francis Ford Coppola, Quentin Tarantino e Neil Jordan. Deste último é *Entrevista com o vampiro*, de 1994, baseado no romance homônimo de Anne Rice, traduzido para o português, no Brasil, por Clarice Lispector. O vampiro, neste filme, sintomatiza a condição pós-moderna: ele é um ser que vive na errância, percorrendo séculos e continentes, totalmente à deriva, confrontado com a impossibilidade de resposta última à pergunta que o dilacera: *Qual o significado de tudo isso?* O vampiro tem consciência de ser *um espírito de corpo imutável e vazio* e fica aturdiado e confuso com o brilho das luzes artificiais da noite urbana do século XX. O teatro dos vampiros tem como atores *vampiros que fingem ser mortais que fingem ser vampiros*, acusando o traço ao mesmo tempo cênico e cínico da contemporaneidade finissecular. O filme se inscreve também nas narrativas que têm como tônica a representação da catástrofe, dado a sua violência sangüinolenta explícita. O vampiro é amoral: *Deus ou a natureza os mataria mesmo*, além de iniciado na consciência existencialista e melancólica.

Ambíguos e paradoxais, as criaturas do romance de Anne Rice são assassinos cruéis que ao mesmo tempo sentem remorso por tirarem a vida de suas vítimas. Apaixonados entre si, os vampiros masculinos desta narrativa sugam a beleza do mundo (RICE, 1991: 291) e, atravessando séculos, desesperam-se com as mudanças do cenário:

Tudo muda, exceto o próprio vampiro. Tudo, a não ser o vampiro, está sujeito a corrupções e distorções constantes. [...] Numa noite o vampiro acorda e percebe o que mais temia: [...] o estilo, moda ou forma de existência que tornaram a imortalidade tão atraente foram varridos da face da terra. E não há mais nada para aliviar o desespero, a não ser o ato de matar. (Idem: 259)

Remetendo a Freud e Lacan, Aluisio Pereira de Menezes, em sua tese sobre vampirismo, afirma: *chupar sangue, matar para ver sangue ou mesmo tomar sangue de um outro é, queiramos ou não, uma disponibilidade de sentido erótico possível para um falante* (MENEZES, 1991: 94). Sintonizado com o *zeitgeist* do final do século XX, o texto de Anne Rice apresenta os traços da crise de sentido, da errância e da compulsão erótica, além de trazer, da margem para o centro, vozes que, outrora relegadas ao espaço da alteridade, pouco se faziam ouvir.

Estes mesmos traços podem ser encontrados na narrativa *Cinema Orly*, de Luís Capucho, surgida em 1999 nas prateleiras de algumas livrarias *cult* da zona sul do Rio de Janeiro, relato confessional das experiências sexuais vividas pelo próprio autor em cinema pornô da Cinelândia, apresentado, ambigualmente, enquanto impostura, já que o documental puro se esgarça em uma narrativa na qual o mero factual resvala no fic-

cional, a partir dos jogos intertextuais com a tradição literária do ocidente e da construção do discurso enquanto encenação da errância, consagrando o desvio enquanto pose. Espiralada, a trama conduz o leitor ao longo da interminável deriva sexual de seu narrador, principalmente dentro do cinema: *Quando chegava no Orly, sentia que brotavam do meu ventre deliciosas chamas que, aos poucos, envolviam meu sexo, meu coração, minha cabeça e, se eu andava pelos corredores, o que andava era um corpo incendiado* (CAPUCHO, 1999: 45-46). Escrita do corpo e do desejo sem limites, o texto assume um caráter de afronta no seu pacto explícito e apaixonado com o “vício”, levando-nos a perceber a chancela dos temas baudelairianos que reverberam na contemporaneidade. *Antro adorável* (Idem: 69), verdadeira estufa onde os sentidos se aguçam (Idem: 17), o cinema, localizado no subsolo, seduz pela possibilidade de se viver o simulacro, de permitir que se seja apenas imagem sem alma (Idem: 63), confundindo o real com a representação cinematográfica e assumindo a transgressão enquanto teatralização: *Éramos só uma imagem e estava descobrindo o quanto isso era bom. Éramos exatamente como os atores que trepam nos filmes...* (Idem: 73); *Era uma felicidade estar transformado num personagem do Orly* (Idem: 81). Corroborando o caráter poseur da imago pornográfica vista na tela (...nos momentos da foda, a câmara focava de um ângulo por baixo do casal, por entre suas pernas... [...] Normalmente a mulher estava de quatro e o homem ajoelhado...) (Idem: 95) e reproduzida, na prática, pelo narrador (... transávamos justamente ao estilo dos filmes que víamos no Orly, era uma trepada tipicamente pornográfica...[...]) Na cama do hotel reparei que ele assistia a nossa trepada refletida nos espelhos, como quem visse o filme...) (Idem: 53-54), a narrativa justapõe o simulacro ao real, tornando-os indistinguíveis e contribuindo para a hibridização do texto. Os travestis que povoam o cenário febril, encarnando a mulher fatal baudelairiana acrescida de um artifício a mais, *desfilavam no corredor do cinema como numa passarela e tiravam o que lhes servia de saia, mostrando curvas e carnes muito femininas na penumbra que a luz da tela fazia ficar roxa, azul, lilás, marrom, cinza e, às vezes, rosa* (Idem: 24), atestando o jogo sinestésico e o elogio do falso, tal como no poema *Les Bijoux (As jóias)*, de Baudelaire.

Paradoxal e dialética, assim como os vampiros, a narrativa tanto apresenta a sedução da aparência apolínea (*ser celibatário me solucionaria sexualmente. Mas para isso seria necessário que os homens não fossem tão belos. Ando suspirando pelas ruas à vista de tantos homens provocadores*) (Idem: 13), como confirma certo vínculo aos mistérios dionisíacos (*como um bando de sátiros felizes, o Orly era nosso templo*) (Idem: 102), envolvidos que estão o narrador e demais personagens na a-

doração fálica (*Idem*: 96): não havia nenhum controle, estávamos absolutamente entregues aos caprichos do caldeirão que era o cinema (*Idem*: 92). Delirante e melancólico, o texto sintomatiza a crise pós-moderna da ausência de norte e de sentido, restando apenas a indecisão e a entrega à sensorialidade itinerante, adotada também na postura da ave de rapina:

*Também achava o cinema um lugar meio satânico com sua montoeira de bichas ávidas por sexo, com os travestis, o filme pornô e aquela penumbra que fedia a pau sujo, insalubre, grossa, abafada. Mas o que fazer se eu gostava de lá, se eu achava bom? E depois eu não tinha certeza do que era o mal, se o sexo era de verdade demoníaco, o que era o demônio, Deus. Tudo isso é muito confuso, eu apenas não resistia a um pau mostrado para mim, isso é tudo... (*Idem*: 107)*

Fronteiriço no que confunde o confessional com o ficcional, o real com o simulacro, e o apolíneo com o dionisíaco, o texto de Luís Capucho, *pasticheur* do afrontamento decadentista, desconstrói tanto o paradigma do amor romântico caro à nossa tradição cultural quanto o bom-mocismo reivindicado por parte da militância gay de hoje, e, sem dúvida, apresenta os traços vampíricos contemporâneos vistos em Anne Rice: impossibilidade de se chegar a uma verdade absoluta, errância, compulsão erótica, e discurso protagonizado pelo transgressor, ocupando aqui a voz central. *Constant craving*, a voragem insaciável do narrador, “fissura” constante, atesta, como os vampiros, uma sexualidade outra que ultrapassa as fronteiras da morte – o que, para o leitor, se evidencia de forma mais contundente a partir da informação, na contra-capa da primeira edição de *Cinema Orly*, da atual condição de aidético de Luís Capucho.

Com a crise de legitimização apontada por Jean-François Lyotard enquanto principal sintoma do fim do século XX e o conseqüente esboço de todas as certezas, o vampiro surge enquanto metáfora da ausência de sentido que parece caracterizar a cultura contemporânea (HOLLINGER, 1997: 205), dada sua indefinição ontológica, apontada anteriormente, e sua sina errante. *Acho que não sei quem sou*, diz um dos versos da canção *O teatro dos vampiros* (1991), da banda de rock Legião Urbana. Transtornando várias fronteiras e distinções cartesianas, os vampiros que, em suas primeiras aparições artísticas, representavam sempre a alteridade ameaçadora, agora não são mais vistos como a encarnação do mal absoluto que precisa ser extirpado, protagonizando narrativas literárias, cinematográficas e televisivas nas quais, como já dito, ao invés da margem, passam a ocupar o centro. Um bom exemplo é o vampiro da série de televisão americana *Angel* (1999-2001) que, tornando mais ambígua ainda sua condição, alterna momentos de crueldade com doses de heroísmo e bondade, salvando os humanos de criaturas do mal.

Apesar dos traços comuns a todos os vampiros, não devemos perder de vista o fato de que estas criaturas da noite não se apresentam, no *corpus* literário e cinematográfico ocidental, como um signo monolítico: cada texto literário ou filme apresenta um vampiro diferente (AUERBACH, 1995: 1-5), o que reafirma seu caráter cambiante e fronteiriço. O mesmo pode ser dito em relação à homossexualidade, tão diversa em suas variadas práticas e matizes, invalidando qualquer pretensão a uma “identidade gay” enquanto categoria fixa e monolítica (BHABHA, 1998: 19-22), ao contrário dos que pensam as práticas homossexuais segundo estereótipos e clichês veiculados pela mídia.

Na sua condição de seres que atravessam os tempos, os vampiros, apesar da vulgarização a que se encontram condicionados nesta época pós-industrial em que nada escapa ao estatuto de mercadoria, vicejam, como ícones pop que se tornaram, na contingência pós-moderna da *dissolução das fronteiras, enquanto uma peste transmitida pela penetração das fronteiras do corpo – e freqüentemente através do sangue – assola o mundo* (GORDON & HOLLINGER, 1997: 7). Mas não nos esqueçamos de que os vampiros, mesmo enquanto encarnação de um terrível pesadelo, tendem a se apresentar sempre como *um horror graciosamente* (e sedutoramente) *bem trajado* (*Idem*: 1), tal como a melancolia encenada como imitação *cult* pelas sexualmente ambíguas tribos de *darks* e góticos dos anos 80 e 90 (HOLMES, 1997: 169): afinal, tanto vampiros como gays freqüentemente se inscrevem sob a rubrica do *camp*.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, Nina. *Our vampires, ourselves*. Chicago : The University of Chicago Press, 1995.
- BELSEY, Catherine. *Desire: love stories in Western culture*. Oxford : Blackwell, 1994.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte : UFMG, 1998.
- CAPUCHO, Luís. *Cinema Orly*. Rio de Janeiro : Interlúdio, 1999.
- COSTA, Jurandir Freire. *A inocência e o vício: estudos sobre o homoeotismo*. Rio de Janeiro : Relume-Dumará, 1992.
- FERRAZ, Eucanaã. *Livro primeiro*. Rio de Janeiro : Do Autor, 1990.

GLADWELL, Adele Olivia (editor). *Blood & roses: the vampire in 19th century literature*. [s. l.] : Creation Books, 1999.

GORDON, Joan & HOLLINGER, Veronica (editors). *Blood read: the vampire as metaphor in contemporary culture*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1997.

HOLLINGER, Veronica. "Fantasies of absence: the post-modern vampire". In: GORDON, *op. cit.*

HOLMES, Trevor. "Coming out of the coffin: gay males and queer goths in contemporary vampire fiction". In: GORDON, *op. cit.*

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro : Imago, 1976.

MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo : Brasiliense, 1993.

MENEZES, Aluísio Pereira de. *De sexo. Jeito de todos os vampiros: arte e transmissão*. Tese de Doutorado em Teoria Literária. Rio de Janeiro : UFRJ/Faculdade de Letras, 1991.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1997.

RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro*. Trad. Clarice Lispector. 2^aed. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.

RODRIGUES, Néelson. *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo : Companhia das Letras, 1994.

STOKER, Bram. *Dracula*. Edited by Maurice Hindle. London : Penguin Books, 1993.

TWITCHELL, James B. *The living dead: a study of the vampire in Romantic literature*. Durham, N.C. : Duke University Press, 1997.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.