

A AUSÊNCIA DO AMANHÃ: A ETERNA INFÂNCIA EM ‘PETER PAN E WENDY’, DE J.M. BARRIE, E ‘ENTREVISTA COM O VAMPIRO’, DE ANNE RICE

THE ABSENCE OF TOMORROW: THE ETERNAL CHILDHOOD IN J.M. BARRIE'S PETER PAN AND WENDY AND ANNE RICE'S INTERVIEW WITH THE VAMPIRE

Eldes Ferreira de Lima (PG - UFMS)¹

RESUMO: A infância idílica que povoa nossas mentes é uma criação recente. Para a maioria dos historiadores, data do século XIX, junto com o ideal da família burguesa. Antes, as crianças eram imposições da natureza ao cotidiano dos adultos e não eram preservadas de nenhuma de suas agruras. Naquela época, a perspectiva de uma infância sem fim equivaleria a viver permanentemente em perigo. Entretanto, é justamente a infância que nunca termina que J. M. Barrie propõe em ‘Peter Pan e Wendy’, sua obra mais famosa. Evidentemente, essa proposta surgiu quando as crianças já usufruíam outro status e recebiam cuidados e mimos antes inimagináveis. Em ‘Entrevista com o vampiro’, Anne Rice também apresenta uma criança que jamais se tornará adulta. E nas duas obras, o preço da eterna infância é o esquecimento. Este artigo analisa a eterna infância em ‘Peter Pan e Wendy’ e ‘Entrevista com vampiro’, observando a questão do gênero na vida cheia de aventuras do protagonista do livro de Barrie e na sexualidade perpetuamente reprimida de Cláudia, a menina-vampiro que se torna mulher sem nunca sê-la fisicamente.

Palavras-chave: Peter Pan e Wendy; Entrevista com o vampiro; infância eterna; literatura comparada.

ABSTRACT: The idyllic childhood we have in our minds is a recent creation. For most historians, dating from the nineteenth century, along with the ideal of the bourgeois family. Before, children were a burden of the nature to adult everyday and were not preserved in any of their plight. At that time, the prospect of an endless childhood would be the equivalent to live permanently in danger. Nonetheless, it is precisely the childhood that never ends that JM Barrie proposes in 'Peter Pan and Wendy', his most famous work. Obviously this proposal arose

¹ Mestre em Letras pela UFMS e aluno-especial do doutorado em Estudos Literários pela mesma instituição. E-mail: eldo75@hotmail.com

when children have already enjoyed another status and received care and pampering previously unimaginable. In 'Interview with the Vampire', Anne Rice also has a child who will never become an adult. And in the two novels, the eternal childhood price is forgetfulness. This article analyzes the eternal childhood in 'Peter Pan and Wendy' and 'Interview with Vampire', observing the gender issue in the adventurous life of the protagonist of the book of Barrie and the sexuality perpetually repressed of Claudia, the vampire-girl who becomes a woman but never physically.

Keywords: Peter Pan and Wendy; Interview with the Vampire; Eternal childhood; Comparative Literature.

1. Introdução

Livros crescem, como meninos.

Livros sangram, como meninas.

Fernando Bonassi

A infância cheia de brincadeiras e livre das obrigações do mundo dos adultos está tão sedimentada na cultura atual que é difícil acreditar que nem sempre foi assim. Para a maioria dos historiadores, é uma concepção de menos de duzentos anos. Antes do século XIX, as crianças eram adultos pequenos que trabalhavam tanto quanto seus pais, precisavam de pouca comida e morriam tão frequentemente, que não causavam grandes abalos à estrutura emocional de suas famílias ou comunidades.

Para Ariès (1981), a sociedade europeia ocidental só viria a iniciar um processo de reconhecimento de suas crianças a partir do século final do século XVI e início do XVII. Porém, ainda não era possível considerar uma particularização do indivíduo criança na sociedade, apenas de um sentimento de “paparicação”. E tão logo a criança não precisava mais dos cuidados da mãe ou de uma ama, ocorria seu ingresso no mundo adulto:

A duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança, então, mal um desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude. (ARIES, 1981, p. 10).

Antes de se tornarem adultos, as crianças não tinham sequer trajes específicos ou diversões diferenciadas. Tampouco, a adolescência como período de transição entre o mundo infantil e o juvenil. E se fossem das classes populares, trabalhavam tanto quanto seus pais. A aprendizagem - normalmente, um ofício - ocorria no próprio cotidiano. Não havia a preocupação em oferecer uma educação formal às crianças nesse período.

Segundo Ariès, o sentimento de infância como conhecemos atualmente data do século XIX. No momento que o espaço privado foi se constituindo e a organização da família burguesa se delimitando, as crianças ganharam um status que nunca tiveram antes. De imposição obrigatória da natureza tornaram-se desejadas pelos pais e idealizadas como sinônimo de pureza e fragilidade, exigindo atenção e orientação específicas. Mesmo após Freud expor os meandros da complexa sexualidade infantil, sua áurea de inocência prevalece. E a literatura romântica da época contribuiu decisivamente para esta idealização bem como do lar burguês formalmente constituído por pais provedores, esposas devotadas às obrigações domésticas e filhos amáveis e exemplares.

A família começou então a se organizar em torno da criança e a lhe dar uma tal importância, que a criança saiu de seu antigo anonimato, que se tornou impossível perdê-la ou substituí-la sem uma enorme dor, que ela não pôde mais ser reproduzida muitas vezes, e que se tornou necessário limitar seu número para melhor cuidar dela. (ARIÈS, 1981, p. 12).

Assim, o pensamento de Ariès (1981) sobre a infância estabelece: primeiro, a sociedade tradicional da Idade Média não reconhecia a criança como um ser distinto do adulto. Segundo, indica a transformação pela qual a criança e a família passaram no século XIX para ocupar o centro da dinâmica social. Com essa transformação, o lar se tornou palco da afeição entre os cônjuges e seus filhos, o que formalmente não existia antes como expectativas nem obrigações matrimoniais ou paternas. Desta forma, a criança passou de um ser sem importância à razão de qualquer família existir.

Um dos maiores críticos de Ariès, Heywood (2004) não concorda que antes do século XIX não houvesse o reconhecimento da infância nas sociedades europeias. Para o autor, a Igreja medieval já se preocupava com a educação de crianças, colocadas a serviço do mosteiro. Nos séculos XVI e XVII, existia “uma consciência de que as percepções de uma criança eram diferentes das dos adultos” (HEYWOOD, 2004, p. 36-7).

Heywood (2004) cita também os estudos de Locke, Rousseau e dos primeiros românticos como evidências de que a infância já existia de forma particularizada e era objeto de estudo próprio. Coube a Locke, por exemplo, difundir a ideia de tábua rasa para o desenvolvimento infantil, afirmando que as crianças nasciam como folhas em branco, nas quais se poderiam inscrever o que se quisesse. Combatendo, por conseguinte, a associação cristã da criança como fruto do pecado original, que a tornava impura desde seu nascimento. Rousseau foi ainda mais longe ao substituir o conceito do pecado original nas crianças pelo da pureza natural, que deveria ser respeitada para florescer em sua totalidade. Já as concepções românticas da infância trataram de apresentar as crianças como portadoras de sabedoria e sensibilidade estética apurada, necessitando que se criassem condições favoráveis ao seu pleno desenvolvimento.

Contudo, Heywood reconhece que o século XIX foi particular na concepção atual da infância ao desprover a criança de seu valor econômico - não as da classe operária, inicialmente - para dotá-la de um valor emocional inquestionável desde então. Desta forma, o autor observa que “a história cultural da infância tem seus marcos, mas também se move por linhas sinuosas com o passar dos séculos: a criança poderia ser considerada impura no início do século XX tanto quanto na alta Idade Média” (HEYWOOD, 2004, p. 45).

Ao refutar um sentimento homogêneo e característico de uma época na exclusão ou reconhecimento da criança em sua história cultural, Heywood (2004) atenta para as singularidades como diferentes segmentos de uma mesma sociedade e período compreendiam a infância. E não apenas dos mais carentes e desprovidos de instrução formal. O cuidado burguês dado à criança também inexistia entre os nobres, como atenta a biógrafa da célebre Lady Almina (1876-1969), “o tratamento das crianças entre a aristocracia em 1898 era radicalmente diferente de tudo que conhecemos hoje” (CARNARVON, 2012, p.69). Nos castelos, os filhos dos aristocratas cresciam longe dos pais em alas particulares. Inclusive, deviam usar as escadas de serviços como os empregados.

Observa-se que, independente de como a infância foi compreendida ao longo da história ocidental, o século XIX foi decisivo para moldá-la como a compreendemos hoje. Nos anos 1800, a convivência social havia se tornado mais íntima, acompanhando a reorganização espacial das residências que passaram a se ordenar pelos pressupostos da Revolução Industrial. A necessidade de intimidade e privacidade encontrou na família um caminho para o distanciamento da coletividade. A partir da construção - ou reconstrução, se preferirem - do mito

do amor materno e paterno, o lar se impõe como local de afeto e aprendizado entre pais e filhos (ARIÈS, 1981, p.12). Cenas domésticas representando o amor familiar se tornaram tão frequentes nas pinturas elegantes quanto nas gravuras anônimas dos jornais baratos. A literatura popular da época também produziu uma infinidade de histórias edificantes sobre pais dedicados e seus filhos amorosos. Notoriamente, o romance havia se tornado a expressão literária clássica da burguesia proeminente e grande difusor dos seus valores (LYONS, 1999, p. 166).

E somente em contexto social que valorizasse tanto a infância como no século XIX, a ideia de torná-la infinita poderia ser tão encantadora para crianças e adultos de todas as idades. Anteriormente, tanto os relatos bíblicos como os contos de fadas mostravam o quanto as crianças precisavam ser fortes, obedientes e também protegidas pelos pais ou por forças sobrenaturais para sobreviverem. E se a perspectiva de uma infância sem fim significava viver permanentemente em perigo, quando J. M. Barrie escreveu a peça *Peter Pan* ou *O menino que não queria crescer* e depois a tornou livro, representava uma existência livre das obrigações e imposições dos adultos. Uma vida cheia de brincadeiras e das mais incríveis aventuras. Pelo menos, para os meninos seria assim.

2. PETER PAN E A LIBERDADE MASCULINA

É que o menino vê muito. Vê até demais da conta.

Autran Dourado

O autor escocês James Matthew Barrie (1860-1937) escreveu pela primeira vez sobre Peter Pan em uma obra intitulada *The Little White Bird*, em 1902. Dois anos depois, tornou-o protagonista da peça teatral *Peter Pan* ou *O menino que não queria crescer*. E somente em 1911, decidiu reescrevê-la e transformá-la no romance que conhecemos atualmente. Desde então, *Peter Pan and Wendy* - na maioria das edições e adaptações brasileiras apenas *Peter Pan* - tornou-se um dos grandes clássicos da literatura infantil mundial.

Apesar do seu sobrenome fazer alusão ao incorrigível Pan da mitologia grega, Peter Pan é uma personagem sem paralelo nos contos de fadas tradicionais ou no folclore anglo-saxônico. Portanto, não é uma releitura de um mito ou de uma estória anterior. Pelo menos, nunca foi admitida pelo autor ou identificada postumamente pelos estudiosos de sua obra. Barrie sempre fez questão de afirmar que se inspirou nos eventos da própria biografia para

escrever sua obra mais famosa. Sendo o primeiro e mais trágico, a precoce morte do seu irmão David em um acidente enquanto patinava no gelo (BIRKIN, 2005, p. 3). Os cinco anos que estudou na Dumfries Academy - tido pelo autor como os mais felizes de sua vida - também lhe serviram de inspiração.

Porém, a ligação já na fase adulta de Barrie com os filhos pequenos da família Llewelyn Davies - em especial com o mais velho, George - é constantemente atribuída como fator decisivo para criação da estória do menino que não queria crescer. Ele os conheceu em 1897 em Kensington Gardens, onde costumava passear com o cachorro de sua esposa (BIRKIN, 2005, p. 41).

Autor do celebrado *Barrie and the Lost Boys The Real Story behind Peter Pan* e responsável pelo www.jmbarrie.co.uk, Andrew Birkin observa que essa proximidade com os garotos não era bem-vista. Diferente do filme semidocumental *Finding Neverland (Em busca da Terra do Nunca, 2004)*, Sylvia Llewelyn Davies não era viúva quando conheceu Barrie e seu marido ficava bastante incomodado em vê-lo brincando com seus filhos.

Em 1910, Barrie foi nomeado co-guardião dos irmãos George, Michael, Jack, Peter e Nicholas Llewelyn Davies após a morte dos seus pais, adotando-os extra-oficialmente. Sobre os insistentes rumores de uma possível atração pedófila de Barrie pelos garotos, Birkin obteve uma refutação taxativa de Nicholas, o caçula da família:

I'm 200% certain there was never a desire to kiss (other than the cheek!) [...] All I can say for certain is that I... never heard one word or saw one glimmer of anything approaching homosexuality or paedophilia [...] He was innocent which is why he could write Peter Pan². (BIRKIN, 2005, p. 130)

Em 1915, George Llewelyn Davies perdeu a vida lutando na Primeira Guerra Mundial. Seis anos depois, Michael morreu afogado. Em 1960, Peter se suicidou. Mas Barrie já havia falecido e não presenciou o trágico fim de quem deu nome ao menino que não queria crescer. Embora tenha seu nome, Peter Pan foi inspirado em George e não em Peter (BIRKIN, 2005, p. 97).

Desde sua concepção inicial para o teatro, Peter Pan é uma personagem anárquica

² “Estou 200% certo que nunca houve um beijo (exceto no rosto!) [...] Tudo o que eu posso dizer com certeza é que eu... nunca ouvi uma palavra ou vi um vislumbre de algo que se aproxime da homossexualidade ou da pedofilia [...] Ele era inocente e é por isso que pode escrever Peter Pan” (BIRKIN, 2005, p. 130 - tradução livre).

que rejeita tanto a passagem do tempo quanto os rigores sociais de sua época. É um garoto que não estuda nem se submete à autoridade de nenhum adulto. Também é inconsequente, egocêntrico e tão esquivo que até sua descrição física é vaga. Ao descrevê-lo, o narrador diz apenas “Se você, eu ou Wendy estivéssemos lá, veríamos que ele se parece muito com o beijo da sra. Darling” (BARRIE, 2002, p. 17). Não há sequer uma menção a cor dos seus olhos ou cabelos. E mesmo sua idade é incerta. Sabe-se apenas que todos seus dentes são de leite, sendo possível deduzir que ele tenha por volta de sete anos.

A senhora Darling é esposa do senhor Darling e, como o narrador faz questão de observar, “se casou de branco” (BARRIE, 2002, p. 8). Mãe de três filhos pequenos - Wendy, João e Miguel - e esposa dedicada, ela contrata uma cadela terra-nova chamada Naná para ajudá-la a cuidar das crianças. Sem que nenhum deles suspeite, sua casa é visitada por um certo Peter Pan. O garoto gosta de ouvir as histórias que a senhora Darling conta aos filhos antes de dormir. Uma noite, Wendy acorda ouvindo o barulho de um choro e descobre que é de Peter Pan, que havia perdido sua sombra. A menina lhe ajuda a costurar a sombra e aceita fugir para a Terra do Nunca com os irmãos menores.

A distante Terra do Nunca é um território de meninos. Eles são levados para lá quando caem dos carrinhos de bebês e ninguém os coloca de volta. Como “as meninas são sabidas demais para cair do carrinho” (BARRIE, 2002, p. 8), não há nenhuma na Terra do Nunca. Wendy seria a primeira. Pelo menos, é o que Peter acredita. Durante sua prolongada ausência, a ilha experimenta uma tranquilidade única:

As fadas acordam uma hora mais tarde; as feras cuidam dos filhotes; os peles-vermelhas se empanturram durante seis dias e seis noites e os piratas e os Meninos Perdidos se limitam a fazer ameaça uns para os outros, quando se veem frente a frente. No entanto, com a chegada de Peter, que detesta falta de ação, todos retomam suas atividades habituais. (BARRIE, 2002, p. 63-4)

O retorno de Peter Pan devolve à Terra do Nunca seu ritmo alucinante de aventura, discórdia e perigo. Capitão Gancho e seus piratas voltam a perseguir os Meninos Perdidos e a serem perseguidos por um enorme crocodilo, que engoliu um relógio e faz um *tic-tac* aterrorizador. Wendy seria apresentada aos Meninos Perdidos como mãe deles, mas a fada Siniinho consegue separá-la de Peter antes e convence Beicinho a acertar a rival com uma flecha. Por sorte, ela não morre. Para protegê-la da noite, os Meninos Perdidos constroem uma casi-

nha provisória exatamente onde ela desmaiou.

Quando desperta, Wendy é surpreendida com o pedido de Peter e dos Meninos Perdidos para ser sua mãe. Ela aceita e passa a cuidar dos afazeres domésticos. “Wendy estava encantada com o todo o trabalho que seus meninos baderneiros lhe davam. Passava semanas inteiras sem sair da casa subterrânea, a não ser à noite, e mesmo assim levava algum trabalho para fazer lá fora” (BARRIE, 2002, p. 93). Uma atitude bem diferente das personagens femininas residentes na ilha. Em especial das fadas com sua libertinagem explícita: “Umas fadas bêbadas que voltavam de uma orgia tiveram que passar por cima dele para chegar em suas casas. Se qualquer outro menino estivesse atravancando seu caminho, elas o teria castigado, mas, como se tratava de Peter [...]” (BARRIE, 2002, p. 89).

Dona de uma família postiça, Wendy tem em Peter Pan tanto um filho extra quanto um marido ausente. “O pai é que sabe” (BARRIE, 2002, p. 124), ela repete a cada decisão doméstica. E não esconde o temor de ser substituída por outra mulher: “Meu querido, com uma família tão grande, sei que já não sou como antes, mas você não quer me trocar por outra, quer?” (BARRIE, 2002, p. 124). E não faltam motivos para esse receio.

As sereias, Sininho e as demais fadas também disputam a atenção de Peter e ele não hesita em agredi-las quando elas se tornam inconvenientes ou “muito atrevidas” (BARRIE, 2002, p. 100). E depois de salvar a princesa pele-vermelha Raio-de-Sol, ela também passa a assediá-lo. Contudo, ele se mantém inerte às investidas delas. E não é por ter um apreço especial por Wendy, mas por intuir que isso lhe fará deixar de ser criança. Em dado momento, Peter se queixa à Wendy que não poderia ser pai de verdade dos Meninos Perdidos: “eu ia parecer muito velho se fosse mesmo pai deles” (BARRIE, 2002, p. 129). Preocupada com a inconstância dele, Wendy se vê obrigada a esclarecer a situação:

- Peter, o que é que você sente por mim? - perguntou, tentando falar com firmeza.
- O que um filho amoroso sente.
- Foi o que eu pensei - ela murmurou, indo sentar-se no canto oposto da sala.
- Você é esquisita - Peter reclamou, francamente confuso - e a Raio-de-Sol também. Ela quer ser uma coisa para mim, mas diz que não é minha mãe.
- Não, é claro que não - Wendy falou com uma ênfase assustadora. (BARRIE, 2002, p. 129)

Ao se negar a crescer, Peter Pan abdica da própria sexualidade. Mas não da mas-

culinidade viril. Como todo herói aventureiro, ele não teme o perigo nem o desconhecido. Quando Wendy lhe oferece um beijo no primeiro capítulo, ele aceita sem saber o que é e estende a mão para recebê-lo. Nota-se que ela é uma menina familiarizada à corte e ao flerte. Ele, não. Todo seu conhecimento se resume a lutas e a aventuras infantis. Assim, o único interesse que Peter Pan tem pelas mulheres é o filial. E somente assume o papel de pai - não de esposo - nas brincadeiras de faz de conta (BERRIE, 2002, p. 129).

Depois de muitas aventuras, Wendy retorna com os irmãos para a casa dos pais. Leva consigo os Meninos Perdidos e convence seus pais a adotá-los. A senhora Darling tenta adotar Peter também, mas ter uma família acabaria por conduzi-lo à vida adulta:

- A senhora vai me mandar para a escola? - o espertalhão quis saber.
- Vou.
- E depois vai me mandar trabalhar?
- Acho que sim.
- E logo eu vou ser homem?
- Logo, logo.
- Eu não quero ir para a escola aprender um monte de coisas chatas - ele declarou, exaltado. - Não quero ser homem. Ah, seria horrível se um dia eu acordasse e descobrisse que tinha barba! (BERRIE, 2002, p. 203)

Peter Pan combina com a senhora Darling para levar Wendy uma vez por ano à Terra do Nunca. Ele cumpre sua promessa por apenas duas primaveras não-consecutivas. Como todas as crianças, Wendy cresce e chega “à idade adulta, por sua livre e espontânea vontade, um dia antes das outras meninas” (BERRIE, 2002, p. 207). Anos depois, Peter e Wendy tornam a se encontrar. Mas ela é mãe de uma menina chamada Jane e não pode mais voltar à Terra do Nunca, como explica à filha: “Só as pessoas alegres, inocentes e sem coração sabem voar” (BERRIE, 2002, p. 208). Peter leva Jane no lugar de Wendy e depois a neta dela, Margaret. “E assim por diante, enquanto as crianças forem alegres, inocentes e sem coração” (BERRIE, 2002, p. 208).

A estória de Peter Pan permite inúmeras interpretações: desde uma ode à infância e à imaginação pueril, passando pela crítica à sociedade capitalista do final do século XIX e até uma leitura do complexo de Édipo na relação de Peter com Wendy. Contudo, em qualquer possibilidade de análise, será facilmente identificado o protagonismo aventureiro destinado aos meninos e as expectativas matrimoniais impostas às meninas. E nem mesmo a infância -

eterna ou não - pode apagar esses paradigmas sociais e suas consequências para as personagens.

3. CLÁUDIA E O FARDO FEMININO

O que não vemos, podemos ignorar.

Grahan Greene

Lançado nos Estados Unidos em 1976, *Entrevista com o vampiro* é o primeiro de uma série de romances que Anne Rice intitula como *Crônicas Vampirescas*. Única personagem que não será retomada nos demais livros da autora, Cláudia teve sua estória recentemente adaptada para os quadrinhos. Assinada por Ashley Marie Witter e devidamente aprovada por Rice, *Entrevista com o vampiro - a história de Cláudia* é fiel à obra original. Entretanto, ao tornar a menina-vampira protagonista da própria estória, evidencia o fascínio e o horror de sua condição de mulher adulta confinada em um corpo infantil.

Devido ao grande sucesso de sua adaptação cinematográfica, o enredo de *Entrevista com o vampiro* é bastante conhecido. Como o próprio título indica, trata-se da entrevista ficcional de um vampiro concedida a um repórter em um quarto de hotel. O vampiro chama-se Louis e era um rico fazendeiro na Louisiana colonial quando foi atacado por Lestat. “Era um homem de 25 anos quando me tornei um vampiro, no ano de 1791” (RICE, 1996, p. 13).

Transformado em vampiro, Louis se vê obrigado a conviver com seu criador. A tensão entre ambos se instaura desde o primeiro momento, quando têm que dividir o mesmo caixão: “Deitei-me voltado para ele, extremamente confuso e sentindo um mal-estar por estar tão próximo dele, belo e intrigante como era” (RICE, 1996, p. 31). Ao comentar o erotismo do ataque de Lestat a Louis e a ambígua relação deles, Rice é direta: “because it was two men, I was able to deal with the real essence of dominance and submission [...] I remember being conscious of that at the time and knowing later that it wouldn’t have worked with a woman”³ (RILEY, 1996, p. 48-9).

Na tentativa de estabelecer um vínculo mais forte entre eles, Lestat transforma em vampiro uma menina de cinco anos, que Louis vitimou em um ataque de fome. Como narrador da própria estória, ele expõe seu terror ao reencontrá-la transformada: “Era a criança mais

³ “porque eram dois homens, eu era capaz de lidar com a verdadeira essência da dominação e submissão [...] Eu me lembro de estar consciente disso na época e sabia que se fosse uma mulher não teria funcionado” (RILEY, 1996, p. 48-9 - tradução livre).

bonita que eu já vira, e agora cintilava com o fogo frio dos vampiros. Seus olhos eram olhos de mulher, eu percebia. Ela ficaria branca e etérea como nós, mas não perderia suas formas” (RICE, 1996, p. 93).

Inicialmente, Cláudia cumpre o papel de apaziguar a difícil convivência entre seus dois pais, como Lestat explica à menina-vampira: “Você é nossa filha. Filha de Louis e minha, compreende?” (RICE, 1996, p. 94). Ela se torna sua pupila e o surpreende com uma crueldade inesperada. “Cláudia e Lestat conseguiam caçar e seduzir, passar muito tempo em companhia da vítima ludibriada, saboreando o esplêndido humor de sua amizade traiçoeira com a morte” (RICE, 1996, p. 93). Com o passar dos anos, esse arranjo familiar se deteriora irremediavelmente. Mas Louis reluta em admitir que Cláudia não é mais criança - apesar de continuar a sê-la fisicamente - nem que não está mais disposta a continuar encenando o papel de filha postiça deles:

- Deveria ser um demônio infantil para sempre - disse, a voz baixa, como se pensasse a respeito. - Assim como continuo a ser o rapaz da época em que morri. E Lestat? O mesmo. Mas sua mente era uma mente de vampiro. E fui obrigado a ver como se aproximava da vida adulta. [...] E cada vez mais seu rostinho de boneca parecia possuir dois olhos totalmente adultos e conscientes, e a inocência parecia perdida em algum lugar como brinquedos esquecidos e a perda de uma certa paciência. Havia algo terrivelmente sensual no modo como se estendia no sofá numa camisola de renda e pérolas. Transformara-se numa sinistra e poderosa sedutora. (RICE, 1996, p. 100).

Ao tornar consciência de sua condição de mulher e vampira, Cláudia corporifica simultaneamente dois estigmas novos ao homem. Para Dottin-Orsini (1996, p.277), o termo vampiro não tem o mesmo sentido para homens e mulheres. Para o homem, designa apenas o ser sobrenatural que se alimenta de sangue e pode ser morto com uma estaca no coração. Para a mulher, “imediatamente se torna tão amplo como banal; pode designar qualquer mulher real, se considerada perigosa para o homem: perigosa para sua saúde, fortuna, inteligência, honra, alma” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 277).

A imagem do vampiro se funde à da mulher fatal no final do século XIX para explicitar seu perigo. Segundo Dottin-Orsini (1996, p. 277), uma ameaça tida como “uma especialidade eminentemente feminina”. Portanto, ameaçar o universo masculino doméstico com sua presença não foi uma opção para Cláudia, mas uma imposição de sua natureza. E Lestat

já não consegue tolerá-la tão próxima e inequívoca, como Louis narra: “Faça-a parar! - disse ele para mim. Apertava as mãos. - faça algo com ela! Não posso suportá-la!” (RICE, 1996, p. 108-9).

Lestat não se incomoda apenas de Cláudia arruinar seu arremedo de família, mas também por disputar Louis abertamente com ele. E após ameaçá-la, Cláudia não hesita matar seu criador sem a ajuda de nenhum adulto. Porém, não o faz do modo certo e ele volta para se vingar dela e recuperar Louis. Na luta, a casa que moravam em Nova Orleans é incendiada. Cláudia e Louis conseguem fugir para Europa do século XIX. Aparentemente, Lestat foi consumido pelas chamas.

Livre da opressão do seu criador, a feminilidade de Cláudia eclode cada vez mais forte e incompleta no seu corpo infantil: “sua nova paixão eram anéis e pulseiras que uma criança não usaria. Seu andar firme e orgulhoso não era o de uma criança” (RICE, 1996, p. 192). Louis passa a temer a mulher que ela se tornou, pois sabe que sua autoridade perdeu toda importância. Cláudia se torna plenamente uma *femme fatale*. Ou seja, uma mulher que “encarnava um exagero de feminilidade, mistério insondável, como era sabido, tanto para si própria como para o homem. Enfim, era simplesmente a mulher má” (DOTTIN-ORSINI, 1996, p. 15).

A ameaça que a mulher havia se tornado - nas artes e na vida cotidiana - no final do século XIX corresponde ao medo masculino de ser questionado. A dúvida aniquila a segurança de sua masculinidade e o aproxima das incertezas próprias do universo feminino (DOTTIN-ORSINI, 1996). E Cláudia traduz bem esse “incômodo” de *fin-de-siècle*, ao perguntar a Louis com sarcasmo: “mas diga-me uma coisa, uma coisa diferente, do alto de sua arrogância. Como é... fazer amor? [...] Não se lembra?” (RICE, 1996, p. 194). Certamente, ele não esperava ser indagado sobre isso. Não por quem passou a desempenhar o *papel* de sua mulher. Neste ponto, é importante observar que tanto Wendy quanto Cláudia exercem a função de esposa, sem nunca sê-las realmente.

Quando a feminilidade de Cláudia já não admite subterfúgios de qualquer ordem, sua relação com Louis perde os últimos vestígios parentais. As conotações eróticas tornam-se mais explícitas e erroneamente incestuosas, pois as personagens não são mesmo pai e filha. Em entrevista a Michael Riley, Rice revela seu interesse particular pelo tema: “[...] ting that

fascinates me for reasons I don't know is incest [...] the love between who are so close”⁴ (RILEY, 1996, p. 63).

Apesar do caráter assumidamente polêmico, *Entrevista com vampiro* é um romance casto. A mente dos vampiros fervilha de desejo, enquanto o corpo permanece imaculado. As sugestões homoeróticas, incestuosas ou mesmo pedófilas nunca se concretizam corporalmente. Não há sequer a menção de um beijo que não seja na face entre Cláudia e Louis, por exemplo. Como ele mesmo revela em sua entrevista: “para os vampiros, o amor físico culmina e se satisfaz em um uma coisa: a morte” (RICE, 1996, p. 254). E Cláudia falha duplamente em seus anseios: não se tornou filha nem mulher de ninguém. Tampouco, mãe. A eterna infância lhe foi imposta, condenando-a a uma exclusão permanente.

Pouco antes de morrer, Cláudia reconhece seu fracasso e pede a Louis que transforme em vampiro a dona de uma loja de bonecas para ser sua mãe: “Dê-me Madeleine para que possa cuidar de mim, para que me forneça o que preciso [...] Estou lutando pela sobrevivência” (RICE, 1996, p. 244). Sacrificar a sexualidade e psique de mulher adulta para se adequar à imutabilidade do seu corpo infantil é uma anulação voluntária que termina por antecipar sua destruição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cruel é o tempo que devora todos seus filhos.

Antonin Artaud

Embora destinados a públicos diferentes, *Peter Pan e Wendy* e a segunda parte de *Entrevista com o vampiro* se passam no final do XIX e abordam a face masculina e feminina da eterna infância. Pela análise comparada das duas obras, nota-se que a mesma situação - uma infância sem fim - tem desdobramentos particulares para homens e mulheres. Embora, exija de ambos o esquecimento. Do homem, o esquecimento de seus pais, irmãos e de tudo que lhe faça amadurecer. Somente desenraizado da própria origem, ele pode impulsionar o nomadismo aventureiro de suas fantasias infantis. Para a mulher, acostumada a imobilidade das brincadeiras de ser mãe e esposa, passado e futuro se fundem no presente. Como permanecer criança se todas suas brincadeiras são voltadas para a futura vida matrimonial? A bone-

⁴ “[...] coisa que me fascina, por razões que não entendo é o incesto. [...] o amor entre as pessoas que são muito próximas” (RILEY, 1996, p. 63 - tradução livre).

ca é a filha da menina e seus demais brinquedos, a casa que deve sonhar desde sempre.

Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também de moinho de vento e trem. A questão importante, contudo, é saber qual a utilidade para a criança desse adestramento da atitude mimética. (BENJAMIN, 2002, p.108)

Para Benjamin, o brincar ultrapassa a mera imitação do mundo adulto. A criança também brinca de ser objetos, árvores e animais. Contudo, o brinquedo acaba impondo uma brincadeira específica. Evidentemente, as crianças podem ignorar essa brincadeira pré-definida e usar o carrinho como um submarino ou a boneca como um taco. Entretanto, cedo ou tarde, acabará devolvendo o brinquedo ao seu contexto original e o carrinho andará por estradas invisíveis e a boneca terá seu sono irreal embalado.

Como reconhece Heywood (2004, p. 13), “a fascinação pelos anos da infância, um fenômeno relativamente recente”. Com seu novo status na família, a infância tornou-se prazerosa, protegida e nostalgicamente invejada. Contudo, mesmo idílica, seu prolongamento infinito tem um preço. Para os meninos, a perpétua errância e inconsequência. Para as meninas, brincar eternamente de casinha sem jamais ser esposa ou mãe. A sexualidade estagnada, mas em pleno exercício nas funções domésticas de faz de conta.

O esquecimento se impõe como condição fundamental para viver o eterno presente. Se a memória é uma resistência à passagem do tempo, o esquecimento é sua completa rendição. Ao se esquecer, tudo passa a ser novo. “Mais do que uma ruptura com o passado, 'novo' significa um esquecimento, uma ausência de passado” (LE GOFF, 1990, p. 173).

Assim, as meninas devem se esquecer daquilo que se preparam a vida inteira: o matrimônio e a maternidade. Os meninos se esquecer dos pais e arrumar eventuais substitutos para colocá-los para dormir como Peter Pan fez com a senhora Darling, depois com sua filha e a filha dela, infinitamente. A ausência do amanhã existe em um presente também sem o ontem.

Referências

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BARRIE, James Matthew. *Peter Pan e Wendy*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

BENJAMIN, Walter. Reflexões sobre o brinquedo, a criança e a educação. São Paulo: Editora 34, 2002.

BIRKIN, Andrew. *J.M. Barrie and the Lost Boys The Real Story behind Peter Pan*. New Haven and London: Yale University Press, 2005.

CARNARVON, Fiona. *Lady Almina e a verdadeira Downton Abbey*. Trad. Helena Londres. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam de fatal - textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

HEYWOOD, Colin. *Uma história da infância: da Idade Média à época contemporânea no Ocidente*. Porto Alegre: Artmed, 2004.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão...[et al]. Campinas: Unicamp, 1990.

LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. In: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. *História da leitura no mundo ocidental*. São Paulo: Ática, 1999. v. 2.

RICE, Anne. *Entrevista com o vampiro*. Trad. Clarice Lispector, Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

RILEY, Michel. *Conversations with Anne Rice*. New York: Ballantine Books, 1996.

WITTER, Ashley Marie. *Entrevista com o vampiro - A história de Cláudia*. Trad. Daniel Ribas. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.